

51302

51302 / 390



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1982 SEP 3

AKADÉMIAI KIADÓ • 1982 • XXXI. ÉVF. I. SZÁM



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1982

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MRAVIK LÁSZLÓ:	Régi olasz képek magyar tulajdonban és a magángyűjteményi kiállítás	1
JÁVOR ANNA:	Kracker János Lukács munkásságához	11
HEGYI LŐRÁND:	A magyar konstruktivista művészet korszakai	20

KUTATÁS

KOVALOVSZKY MÁRTA:	A képzeletbeli emlékmű	29
ILLYÉS MÁRIA:	Ferenczy Béni: a keresés éve (1917—1925)	34
NAGY ILDIKÓ:	Mészáros László pályakezdése	41

ADATTÁR

KRÁMER MÁRTA:	A bécsi Belvedere két tervmásolata	47
MOJZER MIKLÓS:	Paolo Posi római építész egy rendház terve 1756-ból	48
BIBÓ ISTVÁN:	Festetich-házak rajzai a 18. század végéről	50
PUSZTAI LÁSZLÓ:	Josef Dwořák lánchíd-terve 1848-ból	53
KOMÁRIK DÉNES:	Az eszéki megyeháza, Hild József alkotása	54
SISA JÓZSEF:	Az első pesti állatkert	56
CZAGÁNY ISTVÁN:	A budapesti Szépművészeti Múzeum első tervei	60
SIMON MAGDA:	Árkay Áladár három síremlékterve	62

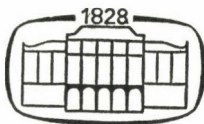
SZEMLE

Scheiber Sándor:	A párizsi Cluny Múzeum zsidó gyűjteményének katalógusa	64
Scheiber Sándor:	Héber mikrográfia	64
Hegyí Lőránd:	Westkunst — Kiállítás Kölnben	65
Zádor Anna:	Nehring, Dorothee: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Hannover—Berlin 1981; uő: Heinrich Nebbien: Ungarns Folksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816), München 1981	66
Sármány Ilona:	Moravánszky Ákos: Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit (Dissertation)	68

J 1502 / 390
1994 JUL 04

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXI. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1982. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Badál Ede</i> : Az ifjú Esterházy Miklós római vakációja, avagy idegenvezetés 1677-ben.....	303—306
<i>Bajomi Lázár Endre</i> : Kísérlet Hegedűs Béla pályájának rekonstruálására.....	213—216
<i>Barkóczy István</i> : Külföldi kiállítások 1980. szeptember—1981. december — Régi művészet.....	145—148
<i>Bechal, Vera J.</i> : Möbel des Jugendstils. Prestel Verlag 1981. ism.: Sármány Ilona.....	237—238
<i>Beke László</i> : Tíz kortárs magyar művészeti kiállítás 1982 második feléből.....	323—327
<i>Bibó István</i> : Festetics-házak rajzai a 18. század végéről.....	50—53
<i>Bier, Justus</i> : Tilmann Riemenschneider, His Life and Work. The University Press of Kentucky 1982. ism.: Végh János.....	316—317
<i>Bodor Imre</i> : Reneszánsz stíluslemek a Mohács előtti magyar pecséteken.....	95—104
<i>Boros Judit</i> : Festett famennyezetek és rokon emlékek Erdélyben a 16—18. században.....	120—134
<i>Bugár-Mészáros Károly</i> : Két újonnan előkerült gótikus keresztelőmedence (szenteltvíztartó?).....	220—221
<i>D. Buzási Enikő</i> : A lengyel „szarmata portré” és Középkelet-Európa.....	233—237
<i>D. Buzási Enikő</i> : Esterházy „Fényes” Miklós arcképeiről.....	308—309
<i>Czagány István</i> : A budapesti Szépművészeti Múzeum első tervei.....	60—62
<i>Déshy Mihály</i> : Adatok a löcsei Bernát festő egy művéről 1519-ből.....	225—226
<i>Ember Ildikó</i> : Az európai csendélet-kiállításokról és Pieter Roestraeten egy képéről.....	247—252
<i>Entz Géza Antal</i> : Egy 13. századi kaputípus továbbélése Erdély építészetiében a 14—15. században.....	182—190
<i>Szmodisné Eszláry Éva</i> : A póniki rk. templom egyik 15. század elejéről való falfestményének ikonográfiai értelmezéséről.....	223—224
<i>Falus János</i> : Egy reneszánsz kisbronz Marcus Aurelius lovas szobráról a budapesti Szépművészeti Múzeumban.....	191—194
<i>Foltin Brunó</i> : Tichy Gyula (1879—1920) festő pályája.....	292—302
<i>Gábor Eszter</i> — <i>Nagy Ildikó</i> — <i>Sármány Ilona</i> : A budapesti Schiffer-villa (Egy késő szecessziós villa rekonstrukciója).....	74—88
<i>Galavics Géza</i> ism.: Zlinszkyné, Sternegg Mária: A szentgotthárdi cisztercei apátság története és művészetének emlékei (1183—1878), Szombathely 1981.....	321—322
<i>Gerle János</i> : Az egykori lipótvárosi kaszinó nyári épülete: Vágó József műve.....	69—73
<i>Geskó Judit</i> : XIX—XX. sz.-i kiállítások Európában és Amerikában (1980—81).....	148—150
<i>Haiman György</i> : A könyv műhelyében, Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1979; A Kner család és a magyar könyvművészet 1882—1944. Budapest, Corvina Kiadó 1979. ism.: Végh János.....	238—240
<i>Hegyí Lóránd</i> : A magyar konstruktivista művészet korszakai.....	20—28
<i>Hegyí Lóránd</i> : Westkunst — kiállítás Kölnben.....	65—66
<i>Héri Vera</i> : II. Lajos magyar király és Mária királyné medaillon-arcképei.....	222
<i>Horváth Alice</i> : Adatok Bács ferences templomának és kolostorának építéstörténetéhez.....	174—181
<i>Illyés Mária</i> : Ferenczy Béni: a keresés évei (1917—1925).....	34—40
<i>Jávor Anna</i> : Kracker János Lukács munkásságához.....	11—19
<i>Komárik Dénes</i> : Az eszéki megyeháza, Hild József alkotása.....	54—56
<i>Koppány Tibor</i> : Wathay Ferenc egykori vági kastélya.....	135—139
<i>Kovács Éva</i> : A gótikus ronde-bosse zománc a budai udvarban.....	89—94
<i>Kovalovszky Márta</i> : A képzeletbeli emlékmű.....	29—33
<i>Körner Éva</i> : Függelék Bajomi Lázár Endre „Kísérlet Hegedűs Béla pályájának rekonstruálására” c. cikkéhez.....	216—219
<i>Kővágó Sarolta</i> : Uitz Béla „Vörös katonák előre!” című plakátjának előzményeihez.....	231—232
<i>Krámer Márta</i> : A bécsi Belvedere két tervmásolata.....	47—48
<i>Lővei Pál</i> : A fertődi Muzsikaház.....	310—312
<i>Mezei Ottó</i> : Nemes Lampárh József grafikai stílusa.....	207—212
<i>Mojzer Miklós</i> : Paolo Posi római építész egy rendház-terve 1756-ból.....	48—50
<i>Mojzer Miklós</i> : Két puttó Nagyszebenből és a magyarországi reneszánsz néhány kevésbé ismert emléke.....	105—119
<i>Mojzer Miklós</i> : Neuhauser Ferenc két életképe.....	142—143
<i>Mojzer Miklós</i> : Lőcsei festő „Krisztus rokonsága”-képe a ljubljani Nemzeti Múzeumban.....	226—227
<i>Mojzer Miklós</i> : Magyarországi csendéletek a XVII. és a XVIII. századból.....	253—268
<i>Moravánszky Ákos</i> : Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Bezeichnungen zu der Wiener Architektur der Zeit (Dissertation), ism.: Sármány Ilona.....	68
<i>Mravik László</i> : Régi olasz képek magyar tulajdonban és a magányfűjteményi kiállítás.....	1—10
<i>Mravik László</i> : Angelika Kauffmann kérdéses arcképe Kitty Fischerről.....	228—230
<i>Mravik László</i> : Pietro Vecchia két újabban felfedezett festménye.....	241—246
<i>Nagy Ildikó</i> : Mészáros László pályakezdése.....	41—46
<i>Nagy Ildikó</i> — <i>Sármány Ilona</i> — <i>Gábor Eszter</i> : A budapesti Schiffer-villa (Egy késő szecessziós villa rekonstrukciója).....	74—88
<i>Nehring, Dorothee</i> : Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Hannover—Berlin 1981; Heinrich Nebbien: Ungarns Folksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816), München 1981. ism.: Zádor Anna.....	66—68
<i>Pavercsik Ilona</i> : A löcsei könyvtársztrálás a 17—18. században.....	195—206

<i>Plesznivý Edit</i> : A KÉVE művésztársulat 1907—1914 közötti működése.....	269—291
<i>Pusztai László</i> : Josef Dvořák lánchíd-terve 1848-ból.....	53—54
<i>Pusztai László</i> : Dunaiszky Lőrinc Hermes alakos kályhája.....	230—231
<i>Ruzsa György</i> : A posztbizánci görög ikonfestészet iskolái.....	153—173
<i>Ruzsa György</i> : Russzka hudozsesztvennaja kultura konca XIX—nacsala XX veka (1908—1917), Moszkva 1980.....	322—323
<i>Sármány Ilona—Gábor Eszter—Nagy Ildikó</i> : A budapesti Schiffer-villa (Egy késői szecessziós villa rekonstrukciója).....	74—88
<i>Sármány Ilona</i> : Experiment Weltungtergang Wien um 1900 — Hamburger Kunsthalle 1981. április—május.....	144—145
<i>Sármány Ilona</i> ism.: Moravánszky Ákos: Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit (Dissertation).....	68
<i>Sármány Ilona</i> ism.: Vera J. Bechal: Möbel des Jugendstils. Prestel Verlag 1981.....	237—238
<i>Scheiber Sándor</i> : A párizsi Cluny Múzeum zsidó gyűjteményének katalógusa.....	64
<i>Scheiber Sándor</i> : Héber mikrográfia.....	64
<i>Simon Magda</i> : Árkay Aladár három síremlékterve.....	62—63
<i>Sisa József</i> : Az első pesti állatkert.....	56—60
<i>Sisa József</i> ism.: Zádor Anna: A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon. Budapest 1981.....	144
<i>Sisa József</i> : A pesti Csekonic-palota.....	312—315
<i>Tátrai Vilmos</i> : Egy újabb Szent Jeromos Hendrick van Somertől?.....	140—141
<i>Tóth Zsuzsanna</i> : Az utóbbi három évben Ausztriában, Csehszlovákiában és Jugoszláviában megjelent barokk szobrászati és festészeti közleményekről.....	317—320
<i>Valkó Arisztid</i> : Még egyszer Esterházy „Fényes” Miklós prágai lakosztályáról 1753-ban.....	307—308
<i>Végh János</i> ism.: Haiman György: A könyv műhelyében. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1979; A Kner-család és a magyar könyvművészet 1882—1944. Budapest, Corvina Kiadó 1979.....	238—240
<i>Végh János</i> ism.: Justus Bier: Tilman Riemenschneider, His Life and Work, The University Press of Kentucky 1982.....	316—317
<i>Zádor Anna</i> ism.: Nehring, Dorothee: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Hannover—Berlin 1981; Heinrich Nebbien: Ungarns Folksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816), München 1981.....	66—68
<i>Zádor Anna</i> : A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon. Budapest 1981. ism.: Sisa József.....	144
<i>Zlinszkykyné, Sternegg Mária</i> : A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei (1183—1878), Szombathely 1981. ism.: Galavics Géza.....	321—322

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Acsád, kastély 135
 Ádamos, famennyezet 122, 124, 125
 Agyagfalva, ref. tlp. 129
 Ajiosz Nikolaosz tu Anapafsza kolostor 156
 Ákos, ref. tlp. 128, 129
 Albano 305
 Almásmálom 126
 Alsóboldogfalva, unit. tlp. 129
 Alsókorompa, Brunswick-kastély 67
 Alsó-Sebes, pléb. tlp. 15, 16, 19
 Alvinc, Bethlen-kastély 124
 Amherst, Wellesley College Museum 140
 Amsterdam 251, 252
 — állatkert 56
 — Gallery P. de Boer 247, 251
 — Galerie Gondstikker 247, 251
 — Rijksmuseum 146, 147, 251
 Arad 171, 173
 Aranyosmeggyes, „aranyosház” 123
 Árkos, unit tlp. 130
 Asszonyfalva, Ostffy-kastély 135
 Athén, Benaki Múzeum 156, 156, 157, 158, 168, 169, 170, 173
 — Bizánci Múzeum 154, 156, 158, 158, 165, 173
 — Nemzeti Képtár 154
 — Parthenon 35
 — Tzatosz-gyűjtemény 157, 165
 Athosz, kolostorok 166, 167, 168, 169, 170, 172
 Bács, ferences tlp. és kolostor 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181
 — Szt. Jakab tlp. 174, 180
 — Szt. Pál székesegyház 174, 180
 — Szt. Péter pléb. tlp. 174, 180
 Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle 248
 Bajcs, Kanizsai Dorottya sírkápolnája 225
 Balács, római mozaik 193
 Bánffyhunad, ref. tlp. 123, 127
 Baráthely, erődtp. 178, 189, 190
 Barátos, ref. tlp. 129, 130, 133
 Barcelona 247
 Barchova, kastélykápolna 320
 Bártfa 171, 173
 Bécs 89, 144, 145, 269
 — Ágoston-rendiek temploma 16
 — Albertina 29
 — állatkert 56
 — Belyedere 47, 47, 48, 48
 — Österreichisches Barockmuseum in Unteren Belyedere 11, 16, 18
 — Burg 317
 — Egyetem 317
 — Hohe Warte 81
 — Kärtner-bár 71, 73
 — Kunstgewerbeschule 238
 — Kunsthistorisches Museum 61, 147, 249, 252
 — Künstlerhaus 238
 — magyar testőrségi palota 309
 — Österreichische Nationalbibliothek 64, 312
 — Österreichisches Museum für angewandte Kunst 237, 238
 — Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 238
 — Parlament 61
 — Savoyensches Damenstift, kút 318, 320
 — Schönbrunn, kastélykápolna 18
 — Stephans-dóm 220
 — Szt. Mihály tlp. 320
 — Tartományi Székház Tanácssterme 317
 — Villa Spitzer 87
 Bergamo 247
 Berlin 216
 — Állami Múzeumok, Ókeresztény és Bizánci Gyűjtemény 157, 160, 172, 193
 — állatkert 56
 Berlin-Dahlem, Staatliche Museen 252
 Berlin, Königliche Museen 193
 — Kunstgewerbemuseum 91, 94
 — Matthisen Galerie 247
 — Schauspielhaus 61
 — Sturm galéria 37, 40
 Besztercebánya 223
 Bethlen, vár 123, 124
 Bizánc 153, 166
 Bogdánd, ref. tlp. 130
 Bologna, Archiginnasio könyvtára 4
 — Molinari—Pradelli gyűjtemény 258
 — M. Sandi-gyűjtemény 9
 Borberek, famennyezet 123
 Bordeaux 247
 Boroszló, fametszetek 198
 Bozsok, kastély 138
 Bögöz, ref. tlp. 124, 129, 130
 Brassó 171, 173
 — Szt. Bertalan tlp. 189
 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum 251
 Bregenz, Voralberger Landesmuseum 228, 230
 Brescia, Museo Civico 193
 Brno, Morva Galéria 320
 — Szt. Mihály tlp. 11
 Brüsszel, Palais des Beaux-Arts 247, 251
 — Stocklet plaota 71, 73, 81
 Buda 89, 93, 171, 173
 — vár (palota) 105, 107, 119, 321
 Budapest, Akadémia 60
 — Andrássy-gyűjtemény 244, 245, 246
 — Aquincum 194
 — Babochay villa 78
 — Bedő-gyűjtemény 13, 18
 — Bercsényi Kollégium 326
 — Budapest Főváros Levéltára 56, 314
 — Budapesti Múemlékfelügyelőség fényképtára 315
 — Budapesti Történeti Múzeum 87
 — Újkori Osztály, tervtár 61, 315
 Budapest, Dohány utcai Árkád bazár 70
 — Fészek Klub 325
 — Fialat Művészek Klubja 326, 236
 — Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye 61
 — Fővárosi Tanács Tervtára 61, 70, 87
 — Grünwald-villa 71, 81
 — Hungária-Szálló 60
 — Iparművészeti Múzeum 157, 159, 159, 162, 163, 166, 166, 171, 173, 193, 323
 — Iparterv 25, 27
 — Josephinum fiúárvaház 315

- Kassák Emlékmúzeum 325
- Kerepesi Temető 62, 62, 63
- Léderer-gyűjtemény 1, 5, 9
- Léderer-palota 78
- Lipótvárosi Kaszinó 69, 69, 70, 70, 71, 71, 72, 73, 73
- Magyar Munkásmozgalmi Múzeum 231, 231
- Magyar Nemzeti Galéria 11, 13, 15, 16, 17, 18, 29, 32, 39, 41, 42, 44, 45, 76, 80, 84, 86, 87, 88, 109, 110, 111, 111, 112, 113, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 142, 143, 143, 150, 208, 209, 210, 211, 226, 231, 251, 252, 253, 255, 256, 256, 257, 258, 258, 259, 263, 262, 266, 267, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 295, 296, 297, 302, 308, 309, 322, 323
- Magyar Nemzeti Múzeum 89, 93, 94, 237, 267
- Történelmi Képcsarnok 60
- Magyar Országos Levéltár 51, 60, 61, 61, 90, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 103, 226, 306, 307, 308
- Magyar Orthodox Adminisztratúra 167, 168, 172
- Magyar Zsidó Múzeum 64
- Múcsarnok 323, 323, 324, 324, 325, 325, 326, 326, 327
- Művész-cukrászda 87
- Nagyboldogasszony tpl. (Petőfi téri) 173
- Nemzeti Szalon 38
- Országos Műemléki Felügyelőség, fényképtár 315
- Magyar Építészeti Múzeum 47, 53, 54, 61, 62, 62, 63, 63
- Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár 60
- Zeneműtár 312
- Pesti Központi Városháza 321
- Piarista Levéltár 48, 49, 50, 50
- Pikler-villa 81, 87
- Rabinec Múterem 325, 326
- Révay-villa 87
- Schiffer-villa 74, 75, 75, 76, 76, 77, 78, 79, 79, 80, 80, 81, 82, 82, 83, 84, 85, 85, 86, 87, 88
- Szt. Anna tpl. 321
- Szépművészeti Múzeum 1, 6, 22, 30, 34, 35, 60, 60, 61, 61, 74, 86, 105, 140, 141, 150, 191, 191, 192, 193, 194, 247, 251, 267, 268, 304
- Színháztörténeti Múzeum 312
- Tamás Galéria 24
- Városmajor utcai villa (Nyugat Emlékmúzeum) 69
- Buzd, erődtp. 184, 184, 188, 190
- Cambridge, Fitzwilliam Múzeum 146
- Candia (Iraklios) 154
- Castel Gandolfo 305
- Chiosz, Panagia Krina tpl. 165
- Ciprus 170, 172, 173
- Cortona, Chiesa dello Spirito Santo 9
- Csáva, agyagipari gyár 311
- Csehétfalva, unit. tpl. 125, 130
- Cseklész kastély 47
- Csepel, fémöntőde 231
- Csikdelne 125
- Csikménaság, főoltár 118
- Csíkzentmárton 130
- Czenstochova, kegykép 266, 267
- Darlac, ev. tpl. 187, 189, 190
- Debrecen 171, 173
- Alföldi Takarékpénztár 70
- Déri Múzeum 192, 193
- Színház 60
- Dés, ref. tpl. 130
- Detroit 147
- Devecser kastély 137, 138 139
- Diód, ref. tpl. 130
- Dobra, ref. tpl. 129, 130
- Dordrecht 247
- Drezda, Állami Múzeumok 193
- Hofkirche 319, 320
- Drassó, udvarház 123
- Ecel, erődtp. 183, 184, 187 188, 190
- Edinburgh, National Gallery of Scotland 147
- Eger 171, 173
- Dobó István Vármúzeum Képtára 266, 266, 267
- Líceum 16, 321
- Egerbakta, pléb. tpl. 15, 15, 19
- Egyed, Török-kastély 135
- Eisenstadt (kismarton), Püspöki Levéltár 319
- Énlaka, unit. tpl. 125, 130
- Eperjes 171, 173, 255, 268
- Levéltár 225, 226
- Erdőfüle, ref. tpl. 130
- Erdőszentgyörgy 124
- Essen, Folkwang Museum 26
- Eszék, megyeháza 54, 55, 55, 56
- Esztergom, Balassa Bálint Múzeum 88
- Pöszékesegyházi Kincstár 94
- Keresztény Múzeum 157, 158, 159, 159, 161, 165, 173
- székesegyház 314
- Eszterháza (Fertőd) 321
- Farcád, ref. tpl. 121, 124, 125, 130
- Fehérvárcsurgó, Károlyi-kastély 314
- Feketehalom 130
- Feldoboly, ref. tpl. 131
- Felsőboldogfalva, ref. tpl. 131
- Féltorony (Halbturn), kastély 47, 322
- Fertőd, Esterházy-kastély 310, 311, 312, 319
- kastélykápolna 319
- Muzsikaház 310, 310, 311, 311, 312
- Fertőszéplak 310
- Fertőszentmiklós 310
- Firenze, Badia, Andersburg-síremlék 111
- barokk festészet 243
- Marsuppini-síremlék 112
- Matozzi-gyűjtemény 4
- Opificio delle Pietro Dure 258
- Ospedale degli Innocenti 61
- San Lorenzo 50, 193
- San Miniato 194
- Tolnai Károly gyűjtemény 210
- Fót, Károlyi-kastély 314
- Frankfurt, Städtische Galerie 148
- Frascati (Tusculum) 305
- Gács, kastély 319
- Galgóc, vár 107
- Gdańsk, Múzeum Pomorskie 118
- Gelence, rk. tpl. 121, 123, 124
- Genf, Népszövetségi palota 73
- Genova, Palazzo Bianco 140
- Palazzo Rosso 1
- Gent, Musées des Beaux-Arts 247, 251
- Gernyeszeg, Teleki-kastély 123, 131
- Ghymes, Forgách-kastély 258
- Glasgow, Art Gallery and Museum 228
- Gogánváralja, famennyezet 120, 122, 125
- Gödöllő, Grassalkovich-kastély 47, 48, 321
- művésztelep 282, 283, 291
- Grad Ormoz, vár 143
- Gradistya, fakastély 135
- Gyalakuta, ref. tpl. 120, 124, 125
- Gyoma, Kner-nyomda 239, 240
- Gyöngyös 171, 173
- Győr 171
- bencés templom 321
- Xantus János Múzeum 257, 260, 267, 268, 308, 309
- Gyulafehérvár, Bethlen-kastély 124
- székesegyház 182, 184, 189, 190
- Haarlem 247
- Hadad, Wesselényi-kastély 131
- Hága, állatkert 56
- Gemeente Museum 247, 251
- Hamburg, Kunsthalle 144
- Heiligenkreuz, ciszterci apátság 321, 322
- Heilsbronn, ev. tpl. 223, 224, 224
- Héthárs, Tarczay-sírkő 118
- Hildesheim, Pelizaeus Museum 194
- Hodonice, Szt. Jakab plébániatemplom 13, 15, 18
- Homoródszentlászló 131

- Homoródszentmárton, unit. tpl. 125, 131
Homoródszentpál, unit. tpl., Kornis-kastély 123, 124, 131
Homoródszentpéter, unit. tpl. 122, 131
Homoródújfalú, unit. tpl. 131
Höltövény, 186, 189, 190
Hradec u Opava 18
Hradisko u Olomouce (Hradisch) 11, 16, 18
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 16
Ion szigetek 162, 163
Ipizosz 170
Jánosháza, kastély 137, 138, 139
Jászó, kolostoregyüttes 11, 16, 18, 321, 322
Jeruzsálem, görög Patriarchatus 154
— The Israel Museum 64
Kálnok, unit tpl. 131
Kalocsa, érsekség, Gazdasági Levéltár 181
Kalotaszeg 129
Kassa 171, 173
— Rózsás Madonna 107
— Székesegyház, építáfium 116, 117
— város pecsétje 98, 99, 104
— Vyhodnoslovenské Múzeum 18
Kasztoria, Szent Apostolok temploma 169
— Mavriotissa tpl. 169
Kecsetkislalud, ref. tpl. 131
Kecskemét, görög templom 173
— Városháza 87
Kéked, Melczer-kastély 230
Kentelke, udvarház 123, 124
Kerc, ciszterci apátság 182, 182, 184, 188, 189, 190
Keresd, Bethlen-palota 123, 124, 131
Keszarani kolostor 170
Kézdimárkosfalva, ref. tpl. 131
Kézdimartonfalva 129, 133
Királyfalva, kastély 47
Kismarton (Eisenstadt), Esterházy kastély 308, 309
Klagenfurt, Landhaus 319, 320
Kolozsvár, Heltai-nyomda 195
— Történelmi Múzeum 134
Komárom 171, 173
Köln, Josef Habich Kunsthalle 148
— Museum Ludwig 148, 150
— Rheinhalten 65
Komolló, ref. tpl. 125, 131
Koppenhága, Statens Museum for Kunst 140
Korfu 157, 159, 163
Koronka 124
Köpec, ref. tpl. 131
Körmend, tisztiház 314
Kővár, „zöld palota” 123
Krakkó, fametszetek 198
— Wawel 235
Kraszna, ref. tpl. 126, 128
Kréta 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 166, 173
Kunszentmárton, rk. tpl. 18
Küküllőkörös, erődtempl. 185, 187, 188, 190
Küküllővár, unit. tpl. 131
Küküllővár, vár és ref. tpl. 131
Küsmöd, ref. tpl. 131
Lavra, katolikon 156
Leibic, Két püspökszent-oltár 113, 226
— Mettercia-oltár 113, 118, 226
Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal 251
Lengyel, rk. tpl. 124, 131
Leningrád, Ermitázs 244, 245, 246
Livorno, Museo Civico 157, 172
Ljubljana, Národna Galerija 268
— Národní Muzej 113, 118, 226, 227
London 89, 94
— állatkert 56
— British Museum 147
— Courtauld Institute Gallery 145
— Dulwich College Picture Gallery 146
— Kenwood House 228
— Királyi Galéria 147
— Denis Mahon gyűjteménye 8
— műkereskedelem 249, 251, 252, 267
— National Gallery 9, 147
— National Theatre 146
— Lord O’Neil tulajdona 228
— Royal Academy 146
— Tate Gallery 147
— Victoria & Albert Museum 107, 112, 146, 147, 148
Los Angeles, Country Museum of Art 148
Lőcse, Anna-oltár 113, 117
— Bernát festő 225
— Brewer-nyomda 195, 196, 206
— címere és látképe 197, 198
— Henckel-oltár 113
— könyvillusztrálás 195—206
— Szent Jakab tpl. 189
Lwów 233
Madrid 247
— állatkert 56
— Prado 147
Magyarfülpös 124
Maksa 129
Malibu, Getty Museum 245
Máramarossziget, ref. tpl. 188, 189, 190
Máriavölgy, pálos tpl. 319
Marino 305
Márkfalva, oltár 118
Marosvásárhely, vártemplom 183, 184, 186, 187, 188, 190
Martonfalva (l. Kézdimartonfalva) 131
Martonos (Firtosmartonos) 131, 132
Meteora, kolostorok 168, 169
Mezőörményes, famennyezet 123, 124
Mezőtárkány, pléb. tpl. 16, 19
Micske, ref. tpl. 125, 132
Mihályfalva, Pethő-kastély 135
Mihályi, kastély 135, 136, 138, 139
Mikonosz 165
Milánó, Poldi—Pezzoli-gyűjtemény 5
Miskolc 171, 172, 173
— Herman Ottó Múzeum 169, 172, 231
Monyorókerék, tpl. 220
Moszkva, Puskin Múzeum 148
— Tretyakov Képtár 171
Munkács 171, 173
— Vasgyár 230
Muraszombat, Szapáry-kastély 113
München, állatkert 56
— Bayerisches Nationalmuseum 89
— Glyptotheka 61
— Haus der Kunst 147, 148
— Hollósy-iskola 279, 280
Münster, Westfälisches Landesmuseum 248
Nádasd, Nádasdy-udvarház 135
Nagyajta, unit. tpl. 132
Nagyborosnyó 132
Nagybánya 35, 36, 39, 40, 279, 280, 284, 293
Nagybún 123, 124
Nagyercse, ref. tpl. 131
Nagygalambfalva, ref. tpl. 132
Nagymedesér, unit tpl. 132
Nagymihály, Sztáray-kastély 314
Nagymon, ref. tpl. 128, 132
Nagyócsai predella 118
Nagypetri, ref. tpl. 124
Nagysolymos, ref. tpl. 132
Nagyszalók, Mária-oltár 118
Nagyszeben, puttók 105, 109, 112, 118, 119
— Brukenthal Múzeum 253, 253, 254, 254, 267
Nagyszentmiklós, Schiffer-kastély 79, 81
Nagyszombat, barokk oltárok 318, 320
— jezsuita templom 321
— nyomda 195
Nagyugróc, Keglevich-kastély 58

- Nagyvárad 171, 173
 — Darvas-La Roche villa 70, 73
 — királysír 89, 93, 94
 — püspöki palota 123
 — Szent László-szobor 193
- Nápoly 140, 247
 — Castel Nuovo 194
 — Certosa di San Martino 9
 — Galleria dell'Accademia di Belle Arti 140
 — Museo di San Martino 4, 258
 — Museo Nazionale 111, 230, 231
- Narni 50
- Nedec, Vár 233, 236
- New York, Bernard Black Gallery 192, 192, 193, 194
 — Solomon R. Guggenheim Museum 150
 — Samuel H. Kress Collection 107, 112
 — Metropolitan Museum 146
 — Pierpont Morgan Library 148
 — The New Museum 150
- Nová Říše, premontrei apátsági templom 16
- Novi Sad, Vajdasági Múzeum 174, 180
- Nürnberg 316
- Nyarádszentanna, ref. tpl. 132
- Nyarádszentimre 126
- Óhid, kastély 135, 139
- Oklánd, unit. tpl. 132
- Olasztelek, ref. tpl. 132
- Olsztyn, Múzeum 236
- Ónod 225
- Opava-Kateřinki, keresztút 16
- Oprakercisóra 123
- Oxford, Ashmolean Museum 148, 251
- Padova 192, 193, 194
 — Eremitani 194
 — Antonio Rosselli-síremlék 112
 — Santo 194
 — — Rocca Bonella-síremlék 112, 194
- Palestrina (Preneste), Barberini-palota 305, 306
- Pápa, pléb. tpl. 321
- Parád, Károlyi-kastély 314
- Párizs 89, 90, 92, 94, 214, 215, 216, 217
 — Administration des Monnaies et Médailles 150
 — Beaubourg (Centre Georges Pompidou) 148, 149, 150
 — Cluny Múzeum, zsidó gyűjtemény 64
 — Grand Palais 146, 147
 — Jardin des Plantes 56
 — Julian-akadémia 40
 — Louvre 4, 4, 91, 108, 112, 146, 147, 194, 210, 250, 252
 — Musée d'Art Moderne de la ville de Paris 149
 — Orangerie 247
 — Spitzer-gyűjtemény 192, 193, 194
 — Trocadero 64
- Pata, kuria 135
- Patmosz, János Evangélista kolostor 154, 163
- Pavia, ún. Regisole szobor 193, 194
- Pécs, Jannus Pannonius Múzeum 24, 82, 83, 86, 87, 211
 — székesegyház, apostolgaléria 174
- Peloponészosz 170
- Pest 171, 172, 173
 — állatkert 56, 57, 57, 58, 58, 59, 59, 60
 — Csekonics-palota 312, 312, 313, 313, 314, 314, 315
 — Egyetemi Könyvtár 60
 — Károlyi-palota 313, 314
 — Orczy-kert 68
- Pest, Újépület 314
 — Városliget 67, 67, 68
- Petánc, Nádasdy-kastély 135, 136, 139
- Petronell, kastély 309
- Philadelphia, Museum of Art 194, 211
- Plovdiv, Állami Művészeti Képtár 171
 — Metropolia gyűjteménye 171
- Póka 123
- Pónik, rk. tpl. 223, 224
- Pozsony, megyeháza 54
 — primási palota 321
- Slovenská národná galéria 18, 106, 107, 115, 117, 117, 118, 119, 257, 259, 268
- Prága, Břevnov, Szt. Margit tpl. 320
 — Bullenau-palota 307, 307, 308
 — Národní Galerie 259
 — Strahov, kolostor 319, 320
 — Szt. Miklós tpl. 16, 19
- Rábakovácsi, Bakacs-kastély 135, 136, 139
- Rabat, J. A. Canchi-gyűjtemény 140
- Ráckeve 171, 173
 — kastély 47, 322
- Rájec nad Svitarov 255
- Rava, unit. tpl. 132
- Ravenna, Museo Nazionale 158, 172
- Regensburg, Walhalla 31, 32, 33
- Rennes, Múzeum 258
- Répcékethely, kastély 135, 139
- Réty 125
- Rhónic, vasöntöde 230
- Riomfalva, ev. tpl. 184, 188, 190
- Rohonc 64
- Róma 216, 217, 228, 303, 304, 305, 306
 — Capitolium, Marcus Aurelius szobra 191, 191
 — Farnese-palota 314
 — Galleria Borghese 140
 — Galleria Corsini 140
 — Galleria Rospigliosi 7
 — Galleria Spada 140, 230
 — Lateráni bazilika 191
 — Quirinali kápolna 50
 — S. Agostino tpl., Imperiali-síremlék 50
 — S. Andrea delle Fratte, Caraffa-síremlék 50
 — San Apollinare tpl. 48
 — San Carlo al Corso, Capella della crocera 50
 — S. Caterina de Siena tpl. 48
 — San Giovanni in Laterano 304
 — Santa Francesca Romana tpl. 304
 — S. Maria dell'Anima tpl. 50
 — S. Maria delle Oratione e Marte tpl. 50
 — S. Maria del Popolo, Odescalchi-Chigi-síremlék 50
 — Santa Maria Maggiore tpl. 304
 — Santa Maria sopra Minerva 193
 — Ugolini-gyűjtemény 4
- Rotterdam, Művészkör 247, 251, 252
- Rozsnyó 292, 299, 302
- Rugonfalva, ref. tpl. 132
- Ruszkabánya 54
 — vasöntöde 230
- Sajókeresztúr 123
- Salzburg, Mirabell-kastély 317
 — Sammlung Kurt Rossacher 16
- Sárospatak, Református kollégium tervtára 54
 — vár 314, 315
- Sasvár, pálos tpl. 12, 18
- Schönbrunn, állatkert 56
 — Menagerie-pavillon 319
- Sebenstein, kastély 259
- Segesd, oltár 118
- Segesvár 124, 134
- Selmecbánya, MS-mester oltára 107
- Selymesilosva, ref. tpl. 132
- Senigallia 50
- Sepsiszentgyörgy, Múzeum 130
- Siena 49, 50
 — dóm 194
- Siklód, ref. tpl. 132
- Siménfalva, unit. tpl. 123, 139, 132
- Somkerék, ref. tpl. 133
- Sopron, barokk szobrászat 319
 — Széchenyi-palota 314
 — Szent György u. 1—3. 50, 51, 51, 52, 52, 53
- Sörkút 134
- Sövényfalva, tpl. 122
- Stamford, Burghley House, Exeter-gyűjtemény 4, 241
- St. Andreä an der Traisen, tpl. 11, 18
- Stockholm, Nationalmuseum 251

Stowmarket, Suffolk, Lord Tollemache gyűjteménye 228
 Strasbourg 247
 — Musée des Beaux-Arts 249, 251, 252
 — Musées de l'Oeuvre Notre-Dame 251
 Süttör (Fertőd), Esterházy-kastély 307
 Szacsva, ref. tpl. 128, 129, 133
 Száldobos 133
 Szarajevo, Egyházművészeti Múzeum 154
 Szászbogács, erődtp. 183, 184, 186, 187, 188, 190
 Szásziványfalva, erődtp. 184, 188, 189, 190
 Százmáté 123
 Szászrégen, ev. tpl. 182, 184, 190
 Szécsény, Kubinyi Ferenc Múzeum 207, 211
 Szederjes, ref. tpl. 133
 Szeged, alsóvárosi ferences tpl. 220, 221
 — Móra Ferenc Múzeum 11, 13, 14, 16, 18, 19
 — ún. „Sándorház” 220, 221, 221
 Székelydála, ref. tpl. 120, 124, 126
 Székelymuzsna, ref. tpl. 125, 133
 Székelyszentmihály, unit. tpl. 133
 Székelyszentmiklós, unit. tpl. 125, 133
 Székelyudvarhely 125
 Székesfehérvár, Hentel-féle kápolna 221
 — István király Múzeum 76, 87
 Szentbenedek 123
 Szentdemeter, kastély 122, 123
 Szentendre 171, 173
 — Ferenczy Múzeum 35, 36, 38, 39, 40
 — Kmetty Múzeum 212
 — Szerb Egyházművészeti Gyűjtemény 161, 164, 168,
 173
 — Vajda Lajos Stúdió 325
 Szentgerice, unit. tpl. 122
 Szentgotthárd, ciszterci apátság 321, 322
 — pléb. tpl. 321
 Szentkirály (Enyedszentkirály), ref. tpl. 133
 Szentmihály, Dessewffy-kastély 314
 Szentpéterfa, tpl., keresztelődence 220, 220
 Szepesszombat, főoltár 113
 — Szent Anna-oltár 226
 Szilágybála, ref. tpl. 128
 Szilágyborzás, ref. tpl. 133
 Szilágyfőkeresztúr, ref. tpl. 133
 Szilágylompért, ref. tpl. 127, 128, 129, 133
 Szilágynagyfalva, ref. tpl. 133
 Szilágyosmlyó, ref. tpl. 125
 Szilágyzovány, ref. tpl. 126, 133
 Szombathely, Savaria Múzeum 43
 — Szegedy-ház 50, 51, 51
 — székesegyház 321
 — Vas Megyei Levéltár 314
 Sztavronikita kolostor 156

Tancs 126, 128, 129
 Tápiószéle, Blaskovich-gyűjtemény 258
 Tarcsfalva, unit. tpl. 133
 Tasovice, plébánia 13, 14, 15, 18
 Terebes, pálos tpl. (Töketeres) 225
 Thesszália 170
 Tiszapüspöki, pléb. tpl. 16, 18, 19
 Tívoli 303, 304, 304, 305, 305

Tokaj 171, 173
 Tompaháza, ref. tpl. 134
 Torda, ótordai tpl. 183, 184, 185, 185, 187, 188, 189, 190
 Tordátfalva, unit. tpl. 125, 133
 Tótmegyer, Károlyi-kastély 314
 Tövis, ref. tpl. 134
 Turjaremete, vasöntőde 230
 Tusculum (Frascati), Ludovisi-palota, Aldobrandini villa
 306

Udine, képtár 7
 Ungvár, vár 230
 — Vármúzeum 231
 Uzdisztentpéter, udvarház 123, 124, 134

Vác 171, 173
 Vág, Wathay-kastély 135, 136, 136, 137, 138, 139
 Vajdahunyad, „aranyosház” 123
 Valpó vára 225, 226
 Varsó, Nemzeti Múzeum 235, 237
 — Wilanów 234
 Vásárosnamény, Beregi Múzeum 230, 231
 Vasasszentegyed 122, 134
 Velence 153, 157, 162, 165, 166, 241, 243, 245, 246
 — Accademia 9
 — Barozzi-gyűjtemény 243, 245
 — Cini-alapítvány 245
 — Dózse-palota 147
 — Frozzati-gyűjtemény 245
 — Görög Intézet 154, 155, 157, 158, 159, 172, 173
 — San Cassiano plébánia 243
 — Sant'Antonio tpl. 245
 — Santa Maria Maddelena tpl. 9
 — Scuola di San Rocco 5, 241
 — Szent György görög tpl. gyűjteménye 162
 Veria, Szent Miklós tpl. 170
 — Szent Kirikosz tpl. 170
 Versailles, kastélypark 58
 Veszprém, Bakony Múzeum 194
 — megyeháza 54
 Vice, ref. tpl. 134
 Vöröskő, vár 258
 Wagstadt 319
 Washington 147
 Washington, National Gallery 146, 194
 — Yale University Art Gallery 146
 Windsor, Királyi Könyvtár 146
 Würzburg, Mainfränkisches Museum 316, 317

York, Városháza 89, 92

Zagarolo (Gozzarolo), Rospigliosi-palota 306
 Zakynthosz 162, 163
 Zalabér, kastély 135, 139
 Zirc, ciszterci apátság 322
 Znojmo, kapucinus tpl. 11, 12, 18
 — Szent Miklós plébánia 11
 Zürich 247
 Zseliz, rk. tpl. 224

MŰVÉSZEK SZERINT

FESTŐK, GRAFIKUSOK, FOTÓSOK, RESTAURÁTOROK

Abish, Cecile 150
 Adam, Jakob 142
 Aigen, Karl Josef 142
 Aiglon (Sassy Attila) 229, 302
 Albers, Joseph 21
 Albertus pictor Florentinus 118
 Altdorfer, Albert 105
 Ambrózy Georgina 282, 286, 287
 Andronov, N. I. 148
 Angeli, Giuseppe 7, 8, 9, 10

Arcimboldo, Giuseppe 259, 268
 Auerbach, Johann Gottfried 1
 Asztalos József 131
 Bacon, Francis 65, 66
 Bak Imre 25, 26, 323, 324, 324
 Bálint Endre 216, 325
 Bálint Rezső 274, 278, 281, 283, 286,
 287, 288, 291
 Balási, Petro Molduvaiensi 125, 130
 Bánáti Schwerák József 286, 288, 289,
 290
 Barbari, Jacopo de' 105

Barcsay Jenő 27, 286, 288, 289, 290,
 324
 Bartha László 286, 290
 Barzó Endre 286, 289, 290
 Baschenis, Evaristo 24
 Basilides Barna 286, 290
 Bassetti, Marcantonio 4
 Batoni, Pompeo 228
 Bauer, Johann Georg 309
 Bauer-Saar, Adolf 40
 Bazaine, Jean 25
 Bazzani, Giuseppe 8
 Beardsley, Aubrey Vincent 298

- Beckmann, Max 37, 149
 Beert, Osias 254
 Bellandi, Ernesto 313
 Bellini, Giovanni 5
 Beltrano, Agostino 4
 Bencovich, Federico 241
 Benczur Gyula 276, 284
 Bene Géza 210, 212, 214, 216
 Benedek Jenő 286, 290
 Benkhart Ágost 272, 279, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Béraud, Jean 150
 Berény Róbert 34, 39, 40, 211, 214
 Bergant, Fortunat 142
 Berger, Eileen 150
 Bernát festő, Lőcse 225, 226
 Bernáth Aurél 37, 39, 40
 Bihari Sándor 276
 Birkás Ákos 325, 326
 Birnbaum, Dara 150
 Biró Mihály 277
 Bitzmanosz, Angelosz 154
 Bogdány Jakab 253, 253, 254, 267
 Boldizsár István 286, 290
 Boltraffio, Antonio 146
 Bornemissza Géza 214
 Boromisza Tibor 211
 Boross Géza 286
 Bortnyik Sándor 21, 22, 24, 37, 214, 300
 Bosch, Hieronymus 298
 Botticelli, Sandro 105
 Böcklin, Arnold 294
 Block, Benjamin 237
 Bracco, Ruggero 150
 Brand, Johann Christian 142
 Brandl, Peter 142, 319, 320
 Braque, Georges 36, 39, 212, 247
 Braun, Johann Adam 143
 Bravo, Cecco 9, 243, 245
 Breznay, József 286
 Bruegel, id. Peter 146
 Brunyi, L. A. 323
 Brutyó Mária 118
 Bubenka, Jonas 198
 Budai István 288
 Budai Sámuel 128, 129, 133
 Bugiardini, Giuliano 6
 Buss, Robert William 146
- Callot, Jacques 241, 246
 Campagnola-kör 5
 Canaletto, Antonio Canale 147
 Cantarini, Simone, il Pesarese 4, 4, 9, 10
 Canton, Franz Thomas 142
 Canton, Johann Cabriel 142
 Cappella, Francesco 9
 Caravaggio, Michelangelo 8, 140, 241
 Carlone, Carlo 8, 317, 320
 Carneio, Antonio 4
 Caro, Baldassare de 258
 Carra, Carlo 150
 Castagno, Andrea del 118
 Castello, Valerio 4
 Castiglione, Gio Benedetto 4
 Ceruti, Giacomo 143
 Cézanne, Paul 207, 211, 247, 300, 302, 322
 Chagal, Marc 322, 323
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon 247
 Cimbal, Johann 319, 320
 Cimbal, Jakob 319
 Cipper, Giacomo 5, 257
 Cittadini, Pier Francesco 1
 Clint, George 146
 Collaert, Jan 304
 Colle, Raffaellino del 6
- Conrad Gyula 286, 289, 290
 Coorte, Adriaen 247, 255
 Cossard, Pierre 266, 268
 Cotán, Juan Sanchez 254
 Coustou, Jean 268
 Cranach, Lukas 105, 118
 Crane, Barbara 150
 Crane, Walter 211, 292
 Croner, Johann 199
 Csapek B. Károly 216
 Csebi Pogány István 286
 Csehonyin, Szergej 231
 Csík Ilona 118
 Csók István 76, 80, 80, 81, 87, 88, 213, 289
 Csontváry Kosztka Tivadar 300
 Czigány Dezső 214
 Czöbel Béla 215
- Daddi, Bernardo 146
 Dali, Salvator 65
 Damaszkénosz, M. 154, 156, 172
 David, Jacques-Louis 231
 Degas, Edgar 146
 Deim Pál 26
 Delaunay, Robert 36
 Deli Antal 286, 288
 Dénes Valéria 274, 281, 282, 286, 287
 Derkovits Gyula 37, 39, 45, 214
 Dési-Huber István 42, 45, 214, 216
 Dichtl, Martin 256, 267
 Dionisziosz 167, 168
 Divéki József 299
 Dix, Otto 37, 149
 Diziani, Gaspard 8
 Dobrovics Péter 211
 Doesburg, Theo van 21, 22, 27
 Donath, Markus 64
 Dorffmaister István 259, 261, 263, 268, 321, 322
 Döbröczöni Kálmán 286, 288, 290
 Drevin 148
 Dudás Jenő 286, 290
 Dusart, Cornelis 266
 Dürer, Albrecht 105, 107, 115, 117, 118, 119, 146 212, 298, 302
 Dyck, Anthonis van 146
 Dyck, Daniel van 244
- Ecsödy Ákos 286, 290
 Egry József 211, 214, 37
 Eisenmayer Tiborné 18, 268
 Elekes András 129
 Elver, Ernst 236
 Emőd Aurél 286, 290
 Empoli, Jacopo da 1, 4
 Ensor, James 300
 Erdei Viktor 274, 277, 278, 281, 283, 286, 288, 291
 Erdély Miklós 325
 Erős Andor 211
 Ernst, Max 65
 Eusztathiosz mester 169
 Exter, Alexandra 150
- Fabrizio, Antonio da 105
 Fabritius, Stephan 129, 130
 Fajó János 25, 323, 324
 Fákó Árpád 326, 326
 Falk, Robert 148, 323
 Faragó Géza 284
 Feininger, Lionel 149
 Fejérváry Erzsébet 277, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 291
 Fényes Adolf 211
 Fenyő A. Endre 213, 217
 Ferenczi Sándor 215
 Ferenczy Károly 34, 35, 40, 211
- Ferenczy Valér 40
 Ferrari, Defendente 5
 Ferg, Franz de Paula 142
 Feti, Domenico 145
 Ficzek Ferenc 25
 Fiorentino, Pier Francesco 118
 Flegel, Georg 247
 Flémaille-i Mester 146
 Fogolino, Marcello 5
 Forabosco, Girolamo 241, 245
 Fouquet, Jean 106, 118, 146
 Fragonard, Jean Honoré 305
 Francesco di Antonio 118
 Frangipanni, Francesco 245
 Frenkel Dódi 215
 Freundlich, Otto 150
 Friml (Főnyi) Géza 286, 288, 290
 Fromiller, Josef Ferdinand 319, 320
 Fungai, Bernardino 118
 Füssli, Johann Gaspar 261, 263, 268
- Gábor Jenő 216
 Gainsborough, Thomas 147
 Galamb Erzsébet (Grossova) 213
 Galántai György 325
 Gamauf Lőrinc 257, 257, 258, 267, 268
 Gara Arnold 274, 277, 281, 281, 283, 284, 286, 287, 288
 Gauguin, Paul 211, 274, 322
 Gáyor Tibor 25, 26
 Georgios, Trikalai 171
 Gerini, Niccolo Pietro 223
 Gerstl, Richard 145
 Ghirlandajo, Ridolfo del 6
 Giordano, Luca, műhelye 4, 6, 8, 9, 10
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco 5, 241, 243, 245, 246
 Glatschnigg, Ulrich 142, 143
 Gogh, Vincent van 207, 294, 322
 Gonscarova, Natalia 148, 150, 323
 Gordon, Bonnie 150
 Gorky, Arshile 150
 Goya y Lucientes, Francisco José de 147
 Göllner Miklós 214, 216
 Göröncsér Gundel János 275, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291
 Gran, Daniel 16
 Granacci, Francesco 6
 Greco, el, Domenico Theotocopulosz 147, 156, 172, 211
 Gresly, Gabriel 266
 Grien, Hans Baldung 146, 241
 Griessler, Lorenz 254, 255, 267, 268
 Grigorjev, Sz. A. 323
 Grosz, Georg 37, 149
 Grund, Norbert 142
 Grundmann, Basilius 142, 309
 Grünewald, Matthias 105
 Guardi, Francesco 244
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri 1
 Gulácsy Lajos 211, 302
 Gusner, Matthias 321
 Guttenbrunn, Ludwig 309
 Gysbrechts, Franziscus 258, 267
 Gyulai László 293, 302
- Haid, Johann Georg 266
 Hajas Tibor 325
 Halász Károly 25
 Hals, Frans 251
 Hamen y Leon, Juan van der 254
 Hamilton család 257
 Haranghy Jenő 272, 281, 283, 285, 286, 288, 289, 290
 Hauzinger, Joseph 142
 Házy Károly László 217

- Heckel, Erich 149
 Heem, Jan Davidsz de 267
 Hegedűs Béla 23, 24, 213, 214, 215, 216, 217, 217, 218, 219
 Heintz, Henrik 286, 290
 Hencze Tamás 23, 25, 323, 324
 Herman, Andreas 132
 Hermann Lipót 86
 Herzog, Anton 320
 Hiebner, Israel 199
 Hintz Gyula 214, 286
 Hinz, Johann Georg 258
 Hipatosz, Ioannész 170
 Hockney, David 150
 Hogarth, William 230
 Holló László 286
 Hollós Simon 279, 280, 289, 293
 Homatzasz, Sznagnosztis 165

 Imre, Georgio 125, 130
 Iván Szilárd 286
 Iványi Grünwald Béla 75, 76, 77, 79, 81, 86, 87, 88

 Jakovlev, Vaszilij Nyikolajevics 323
 Janneck, Franz Christoph 142
 Járírt Józsa 214, 286
 Jawlenszkij, Alexej 149
 Johannes Mensarios 124, 129
 Jörn, Asger 150

 Kádár Béla 37, 211, 214
 Kakavasz család 170
 Kalf, Willem 251, 252
 Kallergisz, Krisztodulo 165
 Kandinszkij, Vaszilij 26, 27, 65, 145, 148, 149
 Karikás Ilona 214, 216
 Károlyi Lajos 281, 286, 289, 290
 Kassák Lajos 20, 21, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 213, 215, 217, 218, 219, 300
 Kasztellanosz, Frangosz 166, 169
 Kauffmann, Angelika 228, 229, 230
 Kauw, Albrecht 254
 Kazovszkij, El 327
 Keck, Peter 255
 Keller, Gottfried 150
 Kelly, Ellsworth 26
 Kepes György 23, 24, 213, 214, 216, 217, 218, 219
 Kernstok Károly 37, 39, 74, 75, 76, 78, 83, 84, 84, 85, 86, 87, 88, 211, 214
 Keserű Ilona 25, 26, 27, 323, 323
 Kirchner, Ludwig 149
 Kismányoky Károly 25
 Klee, Paul 26, 65
 Klein, Yves 25, 65
 Kleiner, Salomon 47, 47, 48, 48
 Klimt, Gustav 145, 269, 293, 294, 302
 Kline, Franz 65
 Kluzis, Gustave 150
 Kmetty János 211, 212, 214
 Kober, Marcin 233, 234, 236
 Koffán Károly 286
 Kokalj, Franc 118
 Kokoschka, Oskar 37, 145
 Kollwitz, Käthe 148, 284
 Kolozsvári Sándor 216
 Komáromi Kacz Endre 292
 Koncsalovszkij, P. P. 322, 323
 Konstantin Frida 274, 276, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Kooning, Willem de 65
 Korda Vince 286, 289
 Korniss Dezső 23, 23, 24, 25, 27, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219

 Kovacs, Andrea 150
 Körmendi Frimm Ervin 211
 Körösfői Kriesch Aladár 288, 289, 290
 Knoller, Martin 309
 Kracker János Lukács 11, 11, 12, 12, 13, 13, 14, 15, 15, 16, 17, 18
 Kramer-család 256
 Kramer Péter 256
 Krauter Jenő 215
 Kruglikova, Jelizaveta 231
 Kubin, Alfred 145
 Kuchelmeister, Anton 172
 Kulmbach, Hans von 105
 Kupetzky János 142, 284
 Kuprin, Alekszander Vaszilijevics 323
 Kutrulis 163
 Kuznyecov, Pavel V. 322, 323
 Küssel, Mattheus 199

 Lampardos, Emmanuel 158
 Lantos Ferenc 25
 Largillière, Nicolas 147
 Larjonov, Mihail 148, 322, 323
 Leck, Bart van der 21
 Ledesma, Blas de 254
 Leicher, Felix Ivo 142, 143
 Lénárd Lévy Róbert 272, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290
 Lentulov 148, 323
 Leonardo da Vinci 118, 146
 Lhose, Richard Paul 21
 Licinio, Bernardino 243
 Liezen Mayer Sándor 276
 Lippi, Filippino 118, 193
 Lippi, Lorenzo 1
 Liss, Johann 241, 245
 Liszickij, El 22, 37, 148, 213, 217
 Littmann Frigyes 216
 Llorente, Bernardo Germán 266, 268
 Lohwag Ernesztin 270, 274, 281, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Lohwag Frida 282
 Lorenzi, Francesco 8, 9, 10
 Lotto, Lorenzo 5
 Lotz, Károly 302
 Luini, Bernardino 5, 9

 Macke, August 26
 Madarász Viktor 276
 Maestro del Bambino Vispo 5
 Maffei, Francesco 241, 245
 Makart, Hans 145
 Malevics, Kazimir 21, 22, 23, 26, 27, 148, 322, 323
 Manessier, Alfred 25
 Mantegna, Andrea 5, 194
 Mányoki Ádám 284
 Maratta, Carlo 16
 Marc, Franz 26, 37
 Marées, Hans von 85, 86, 88
 Márffy Ödön 211, 214
 Margittay Tihamér 294
 Marinari, Onorio 7
 Márk Lajos 294
 Martinus festő 118
 Maskov, Ilja Ivanovics 323
 Massys, Quentin 146
 Máté Ilona 281, 282, 283, 286, 287, 288, 290, 291
 Mathieu, Georges 65
 Matisse, Henri 24, 40, 65, 284, 247, 322
 Máttis-Teutsch János 37, 43
 Maulbertsch, Franz Anton 18, 142, 143, 259, 266, 268, 318, 319, 320
 Maurer Dóra 25, 26
 Max, Gabriel von 150
 Mazzoni, Sebastiano 9, 241, 243

 Mednyánszky László 284, 289
 Méhes Lóránt 325, 325, 326, 327
 Memling, Hans 118
 Mengs, Anton Raphael 228
 Mengyán András 25
 Menzler, Wilhelm 150
 Merian, Matthäus 247
 Metzker, Ray K. 150
 Mezőbándi Egerházi János 124, 131
 Miel, Jan 1
 Mignard, Oierre 147
 Miháltz Pál 286, 290
 Mihály Rezső 274, 278, 279, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291
 Mikola András 286
 Mildorfer, Josef Ignaz 319, 320
 Miradoli, Luigi, il Genovesio 1, 2, 10
 Miro, Juan 65
 Mitrofan mester 164, 173
 Miturics, P. V. 323
 Modersohn-Becker, Paula 149
 Modigliani, Amadeo 149
 Moholy Nagy László 21, 22, 26, 37, 39, 239, 300
 Molnár Sándor 25, 26
 Monaco, Pietro 18
 Mondrian, Piet 20, 21, 24, 26, 27, 148
 Moroni, Giovanni Battista 1
 Moser Koloman 63, 237, 238
 Moszkosz, Eliaz 158, 163
 Motte, Jean Francois de Le 268
 Mögel (Megel), Elias 261, 263, 264, 265, 266, 266, 268
 MS mester 107, 118
 Mucha, Alphonse 294, 302
 Mueller, Otto 149
 Muhits Sándor 283, 285, 286, 288, 289
 Munari, Pellegrino 247
 Murillo, Bartolomé Esteban 16, 320
 Musnai D. Dániel 125, 131, 133
 Musnai Darko György 125, 131
 Muttoni, Pietro (Pietro Vecchia) 241, 242, 243, 243, 244, 244, 245, 246

 Nádler István 23, 25, 26
 Nagy István 210, 212
 Nagy Sándor 289, 298
 Nattier, Kean-Marc 147
 Nemes-Lampérth József 34, 207, 208, 209, 210, 211, 212
 Neuhauser Ferenc 142, 142, 143, 143
 Newman, Barnett 65
 Nicoletto da Modena 118
 Nikolaosz, Krétai 171
 Nolde, Emil 37, 149
 Nosecky, Siard 319, 320
 Novotny Emil Róbert 214
 Nuvolone-kör 9

 Obronov, I. P. 148
 Oggiono, Marco d' 112
 Olgyai Viktor 298
 Onufriosz festő 169
 Orient, Josef 142
 Ország Lili 325
 Oudry, Jean-Baptiste 147

 Padovanino → Varotari
 Paizs Goebel Jenő 286, 288, 289, 290
 Palma Vecchio, Jacopo 243, 244, 296
 Pandolfi, Giovanni Giacomo Pandolfi 4
 Panszelinosz mester 167
 Parajdi Illés János 126, 128, 129
 Parmigianino 146
 Passignano, Domenico Cresti 7
 Pásztk Jenő 211
 Pataki Asztalos János 126
 Paudiss, Christoph 255
 Paviász, Andreasz 154

- Pechstein, Max 149
 Pechwill, Charles 309
 Pejacevich Jolán 286, 287
 Pekáry István 214
 Pellegrino de San Daniele 118
 Penni, Francesco 6
 Petrov-Vodkin, K. Sz. 322, 323
 Philip, Daniel 129, 130
 Piazzetta, Giovanni Battista 7, 8, 9, 10, 241, 263
 Picasso, Pablo 16, 20, 36, 38, 39, 148, 215
 Pinczehelyi Sándor 25
 Piombo, Sebastiano del 6
 Pisanello, Antonio Pisano 89, 90
 Pittoni, Giovanni Battista 18, 241
 Platzer, Johann Georg 142
 Pollock, Jackson 65
 Ponte, Giovanni dal 4
 Popkov, I. A. 148
 Pór Bertalan 300
 Poussin, Nicolas 147
 Predis, Ambrogio de 118
 Pulakisz, Theodorosz 157, 158, 163, 165, 172
 Putz, Leo 150

 Quadal, Martin Ferdinand 142

 Raffaello Santi követője 5, 6, 10
 Raimondi, Marcantonio 156, 172
 Ray, Man 150
 Redlich Stefi, Fischerné 282, 286, 287
 Regnier, Nicolas 241, 244
 Reiner, Wenzel Lorenz 259, 268
 Reinhardt, Ad 65
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 146, 147, 148, 209, 255, 284, 293, 298, 320
 Remsey Jenő 272, 274, 277, 279, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 291
 Remsey Zoltán 272, 283, 286, 288, 289, 290
 Reni, Guido 4, 9, 16, 146
 Renieri, Clorinda 244
 Renoir, Auguste 146
 Réti István 35, 289
 Reynolds, Sir Joshua 228, 230
 Ribera, Giuseppe 140, 147
 Ricchi, Pietro 6, 7, 9, 10
 Ricci, Sebastiano 9, 146, 241, 320
 Richter, Gerd 26
 Ridolfi, Claudio 3, 4, 10
 Rigaud, Hiacynthe 147
 Rippl-Rónai József 75, 76, 77, 79, 81, 86, 87, 88, 211, 215, 274, 276
 Ritzosz, Andreasz 154, 172
 Ritzosz, Nikolasz 154, 172
 Rodcsenko, Alexander 22, 213, 322
 Roestraeten, Pieter Gerritsz van 247, 248, 249, 250, 251, 252
 Rohlf, Christian 149
 Romano, Giulio 6
 Roos család 257
 Théodore Roos 251, 252
 Rosa, Salvator 3, 4, 10, 241, 246
 Rosenkreuz, J. L. 266
 Rosler, Georgius 132
 Roth von Rothenfels, Christian Hermann 199
 Rothko, Marc 65
 Rotter, Joseph Thadeus 11, 18
 Rozgonyi László 286, 289, 290
 Rubens, Peter Paul 146, 320
 Ruoppolo, Gian Battista 258

 Sambach, Kaspar Franz 142
 Santa Verdiana-mester 5

 Say Géza 286, 290
 Scheiber Hugó 37
 Schiele, Egon 145
 Schmidt, Martin Johann 142
 Schmidt-Rottluff, Karl 149, 212
 Schmuzer, Jacob Matthias 318
 Schönberg, Arnold rajzai 145
 Schreiber Herrlingen, Áron 64
 Schubert Ernő 24, 25, 27, 213, 214, 216, 219
 Schuppen, Jakob van 142
 Segantini, Giovanni 294
 Seisenegger, Jakob 234
 Solario, Andrea 112
 Somer, Hendrich van 140, 141
 Soulage, Pierre 25
 Sourzac, René 215
 Spada, Lionello 4
 Stampello, Zantei 171
 Staël, Nicolas De 150
 Stella, Frank 25
 Stock, Johann Martin 142, 143
 Stettner Gábor 259, 262, 268
 Stoszkopf, Sebastian 251, 252
 Stranover Jeremiás 253, 254, 254, 267
 Stranover Tóbiás 253, 254, 267
 Strozzi, Bernardo 241, 245
 Strudel, Peter 256, 256, 267
 Stuck, Franz von 294
 Sugár Andor 216
 Suhajev, Vaszilij Ivanovics 323
 Szablya Frischauf Ferenc 270, 273, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290
 Szabó Vladimir 286, 290
 Szalay Lajos 286, 290
 Székely Bertalan 276, 293, 302
 Szentiványi Lajos 286, 290
 Szentjóby Tamás 325
 Szentkirályi Miklós 267, 118
 Sziártó Kálmán 25
 Szilágyi Lenke 326
 Szimeon 156
 Szinyei Merse Pál 289
 Szobotka Imre 214
 Szőnyi István 34, 214
 Szőri József 272, 281, 283, 286, 287, 288
 Sztentasz 163
 Sztrakay Judit 118
 Szücsy Lily 214

 Tamm, Franz Werner 256, 258
 Tandori Dezső kollázsai 325
 Tegliacci, Niccolò di Ser Sorzo 5
 Teniers, ifj. David 146
 Tsofanész Sztrelitzasz, Datasz, Krétai 156, 166, 169, 172
 Thoroczkay Wigand Ede 61
 Tichy Gyula 269, 271, 272, 274, 281, 283, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 292, 293, 293, 294, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 299, 300, 301, 201, 302
 Tichy Kálmán 281, 286, 288, 289, 290, 292, 300, 302
 Tiepolo, Giovanni Battista 9, 146, 294, 302
 Tihanyi Lajos 37
 Tintoretto, Jacopo Rubusti 294, 302
 Tirsza, N. A. 323
 Tischbein, J. H. Wilhelm 268
 Tisler, Alekszander Grigorjevics 148
 Tiziano Vecellio 147, 241, 243
 Tobey, Mark 65
 Tocqué, Louis 147
 Tornyai János 286, 290
 Tót Endre 24, 25

 Trauner Sándor 23, 24, 27, 214, 215, 216, 217, 219
 Trevisani, Marcantonio 228
 Tricius, Jan 233
 Troger, Paul 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 142, 143, 259, 320
 Turchi, Alessandro 4
 Türk Péter 26
 Tzanész, Emmanuel 157, 159, 160, 172
 Tzafurnatisz, Emmanuel 155, 158

 Uitz Béla 21, 210, 231, 232, 232, 300
 Ujváry Ignác 284
 Umling Jőrinc 129
 Unterberger, Michelangelo 12, 16, 19, 320

 Vaga, Perino del 6
 Vagioli, Astolfo 236
 Vágó Pál 276
 Vajda Lajos 23, 24, 25, 27, 28, 213, 214, 215, 219, 325
 Valette-Penot, Jean 258
 Varotari, Alessandro, il Padovanino 243, 244, 245
 Vasarely, Victor 150, 215
 Vaznyecov, Viktor 148
 Vecchia, Pietro della → Muttoni
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silvay 147
 Verescsagin, Vaszilij 292
 Verheyen, Jef 26
 Veronese, Paolo 9, 241, 294, 302, 320
 Vesely, K. 267
 Veszelszky Béla 24
 Vető János 325, 325, 326, 327
 Viktorosz mester 158
 Visentini, Antonio 7, 9, 10
 Vivarini, Bartolomeo 118
 Volkov 148
 Vörös Béla 216
 Vörös Géza 214
 Vörös István, Izbégi 257, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 268
 Wagner Sándor 276
 Wahorn András 326, 327
 Walleshausen Zsigmond 214
 Watteau, Antoine 147
 Weiss, Nikolaus 142
 Wilde, Samuel de 46
 Wittmann Zsigmond 215
 Wolfgang, Johann Georg 199
 Wright of Derby, Joseph 148

 Ximenes, Celestin 255

 Zafurisz, Nikolasz 154
 Zámbo István, ef 327
 Zanchi, Antonio 241, 245
 Zichy Mihály 276, 292, 298
 Ziffer Sándor 211, 214
 Zoan Andrea 118
 Zoffany, Johann 146
 Zoppo, Marco 118
 Zuccarelli, Francesco 9
 Zurbarán, Francisco 147
 Zsolnay Krisztina 118

 SZOBRÁSZOK

 Antico, Pier Giacomo Ilario Bonacolsi 191, 192, 193
 Archipenko, Alexander 40, 148
 Arp, Hans 148

 Barlach, Ernst 148, 149
 Beck Ö. Fülöp 34, 44, 83

- Beer, Friedrich 40
Bellano, Bartolommeo 112, 118, 192, 193, 194
Bernini, Giovanni Lorenzo 243
Beuys, Joseph 66
Bill Max 21
Boccioni, Umberto 284
Bokros Birman Dezső 286, 288
Borsos Miklós 41, 46
Bourdelle, Émile Antoine 40
Brancusi, Constantin 35
Braun, Matthias Bernard 320
Brokof, Ferdinand Maximilian 320
- Canova, Antonio 29, 31, 32, 228
Casagrande, Marco 32
Cassio, Giuseppe 40
Christo 150
Csáky József 215
Csiky Tibor 25, 323, 324
Csorba Géza 44, 83, 87
Csulyok Margit 286, 288, 289
- Dannecker, Johann Heinrich 31, 32
Daucher, Adolf 117
Daucher, Hans 222
Donatello, Donato di Nicolo di Betto Bardi 111, 191, 192, 193, 284
Donner, Georg Rafael 318
Dorfmeister, Johann Georg 318
Dunaiszky Lőrinc 230, 230, 231
- Erdey Dezső 286, 289, 290
- Fémes Beck Vilmos 44, 74, 75, 76, 83, 85, 86, 87, 88, 211
Ferenczy Béni 34, 35, 35, 36, 36, 37, 37, 38, 38, 39, 40, 41
Ferenczy István 29, 29, 30, 32, 33, 191, 193, 194
Ferrucci, Andrea 112
Ferrucci, Francesco di Simone 107, 108, 111
Filarete, Antonio di Pietro Averlino 191, 192
Forgách Hann Erzsébet 41, 46
Francesco di Giorgio 194
- Gabo, Naum 22, 300
Giacometti, Alberto 148
Gilbert & George 150
Goldmann György 41, 44, 46, 213, 216, 217
Gulyás Gyula 323
- Hajdú, Étienne 214, 215, 216
Haraszty István 26, 323, 324
Hildebrandt, Adolf von 83, 86
- Jálics Ernő 286, 290
Jankovics Miklós 172
Jovánovics György 26
- Kerényi Jenő 41, 44, 46, 286
Kisfaludy Strobl Zsigmond 79, 87
Koloszvári-testvérek 193
Kövészai Kalmár Béla 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291
- Laurana, Francesco 194
Laurens, Henry 148
Lehmbruck, Wilhelm 148
Leonardo da Vinci 30, 191, 193
Lipschitz, Jacques 148, 300
Littmann Frigyes 41, 216
Loscher, Sebastian 117
- Madarassy Walter 286, 290
- Maillol, Aristide 148
Manolo 148
Marini, Marino 41, 45, 46
Martini, Arturo 42, 46
Mátrai Lajos 42
Medgyesy Ferenc 41, 42
Messerschmidt, Franz Xaver 318
Mészáros László 41, 42, 42, 43, 43, 44, 44, 45, 46, 213, 216, 217
Mikus Sándor 286
Minich, Nikolaus 319
Mino da Fiesola 111
Moiret Ödön 277, 280, 282, 286, 287, 291
Moore, Henry 41, 46, 148
- Orloff, Chana 40
- Pauer Gyula 25
Pátzay Pál 34
Péri László 22, 26, 27
Permoser, Balthasar 319
Pevsner, Antoine 22
- Rauch, Christian Daniel 29
Reményi József 286, 289, 290
Riccio, Andrea Briosco 192, 193, 194
Riemenschneider 316, 315
Robbia, Andrea della 61, 112
Robbia, Luca della 61, 118
Rodin, Auguste 148
Rossellino, Antonio 194
Rude, Francois 29
- Samu Géza 327
Sansovino, Jacopo 74
Schadow, Johann Gottfried 29
Schlemmer, Oskar 148
Schnitzer, Joseph 321
Schöffner, Nicolas 324
Schrezenmayer, Caspar 321
Schuchbauer, Anton 130
Schwanthaler, Franz 29
Schwitters, Kurt 216
Segal, Georges 150
Sergel, Johan Tobias 29
Settignano, Desiderio da 61, 111
Severo da Ravenna 194
Simay Imre 42, 286, 289, 299
Stoss, Veit 216
Strudel, Paul 256
Székely, Pierre 150
- Tatlin, V. J. 20, 22, 216, 323
Thorwaldsen, Bertel 29, 31
- Ungváry Lajos 286
- Vedres Márk 34, 35, 44
Verrocchio, Andrea 111, 112, 118, 191
Vilt Tibor 41, 42, 44, 46, 213, 216, 217
Weinbrenner, Friedrich 29
Wesel, Adriaen van 146
Winterhalter, id. Joseph 11, 16, 19
- Zauner, Franz Anton 30
Zutt Richard Adolf 283, 285, 286, 288
- ÉPÍTÉSZEK ÉS ÉPÍTŐMESTEREK**
- Adami János 172
Alpár Ignác 75
Árkay Aladár 62, 62, 63, 63, 69, 70, 284
Árkay Bertalan 62
- Bálint Zoltán 78, 270
- Bierbauer Virgil 43, 45
Breccioli, Bartolomeo 305
Brunellesco, Filippo 61
Brüggemann György 70, 73
- Castelli, Domenico 305
Czigler Győző 47, 53
Csemegi József 61
- Dietzenhofer, Kilian Ignaz 320
Dworžak Ede 53
Dworžak, Josef 53, 53, 54
- Faragó Ödön 270
Feigler Ignác, id. 54
Festetics György 52
Fischer József 270
Fischer von Erlach, Johann Bernard 317
Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 256
Fruhmant Antal 54
Fuga, Ferdinando 48
- Gerster Károly 56
- Haász Gyula 68
Hansen, Theophil 61
Hasenauer, Karl 61
Hauszmann Alajos 47, 60
Hefele Menyhért 51
Henszmann Imre 61
Herzog Fülöp 60, 60
Hikisch Rezső 61
Hild János 312, 312, 313, 313, 314
Hild József 54, 55, 55, 56, 144, 314, 315
Hildebrandt, Johann Lucas von 47, 48
Hillebrandt, Franz Anton 47
Hoffmann, Josef 63, 71, 73, 81, 83, 87, 88, 238
- Jadot, Nicolas 319
Jámbor Lajos 78, 270
Jánszky Béla 69
Jónás fivérek 68, 69
- Kármán és Ullmann cég 68
Kaiser Gyula 313
Klenze, Leo 31, 32, 61
Koch, Heinrich 56, 60, 313, 313, 314
Koch Henrik, ifj. 60
Kozma Lajos 62, 63, 68, 81, 239, 240, 269, 270, 271, 274, 276, 283, 284, 286, 287, 288, 291, 299, 302
Körössy Albert 78
Kühnel Pál 314
- Lajta Béla 62, 63, 68, 69
Lechner Ödön 62, 68
Ligorio, Pietro 304
Lohr Antal 56
Long, Joseph 178
Loos, Adolf 71, 73, 78, 87
Lux Kálmán 61
- Maderno, Carlo 305
Mahrer Lipót 61
Majorossy Géza 61
Málnai Béla 68, 69, 269, 273, 283, 286, 287, 298
Maróti Géza 270
Medgyaszai István 68
Meining Artur 313, 314
Michelangelo Buonarroti 191, 193
Möller István 61
- Nebbién, Heinrich 66, 67, 67, 68

Neumeyer, Lorenz 51, 52

Packh János 314

Pecz Ármin 56, 57, 59

Pesche, Dagobert 63

Petri, Bernard 68

Pichl, Alois 58, 314, 315, 144

Pilgram, Franz Anton 47, 321

Pogány Móríc 68, 69

Pollack Ágoston 312, 313, 313, 314,

314

Pollack Mihály 67, 144, 314

Porta, Giacomo della 306

Posi, Paolo 48, 49, 50, 50

Pucher István 70, 73

Pucher József 56

Rantz János György 52

Riegl, Anton Pius 314

Rosner Ármin 63

Schikédanz Albert 60, 62

Schinkel, Karl Friedrich 61

Scotti, Bartolomeo 307

Semper, Gottfried 61

Stüler, August 60

Szkalnitzky Antal 56, 60

Thoroczkai Wigand Ede 61

Torre, Carlo de la 321

Tölg, Ernst 54

Ulmann (és Kármán) cég 68

Vágó József 63, 68, 69, 69, 70, 70, 71,

71, 72, 73, 73, 75, 75, 76, 77, 78,

79, 80, 80, 81, 82, 82, 83, 86, 87, 88

Vágó László 70

Valvassori, Gabriele 50

Vay Miklós 54

Vidor Emil 75

Wagner Otto 68, 70, 73, 87

Weinbrenner, Friedrich 29

Ybl Miklós 56, 314

Zsigmondy Vilmos 61

EGYÉB MŰVÉSZEK, MESTEREK

Arrode, Guillaume ötvös 91

Asztalos Mihály asztalos 133

Ferenczy Noémi gobelinművész 36, 38,
39, 40

Folberth János, Temesvári asztalos
132

Franciscus de Venetiis ötvös 91

Gádor István kerámikus 42

Kornisz Elemérné, Tóthváradai csipke-
készítő 283, 286, 288

Kner Imre nyomdász 238, 239, 240

Kner Izidor nyomdász 240

Krámer Henrik bútortervező 87

Pakot István asztalos 133

Ritter Margit, Birknerné iparművész
286, 288

Rozler György asztalos 132

Strasser, Arthur iparművész 238

Tot Gregorius asztalos 132, 133

Tótfalusi Kiss Miklós nyomdász 238

Zsolnay kerámia 82, 83

RÉGI OLASZ KÉPEK MAGYAR TULAJDONBAN ÉS A MAGÁNGYŰJTEMÉNYI KIÁLLÍTÁS

A Művelődési Minisztérium kezdeményezésére és anyagi támogatásával 1981. október 15-én nyílt meg a Magyar Nemzeti Galériában a magángyűjteményi kiállítás. 1902 óta most először nyílt alkalom arra, hogy az otthonokban őrzött magyar és egyetemes művészettörténeti anyag egyszerre, egymást kiegészítve kerülhessen közönség elé. Amikor a Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum szétvált, s önálló intézményként élt tovább, egy már korábban elérhető helyzet vált — úgy tűnik — véglegessé. Már ekkor a régi és modern, az egyetemes és magyar művészet kutatása oly mértékben vált el, hogy aki egyikről a másik területre lépett, azzal a tudattal, esetleg váddal tehetette ezt, hogy a manapság olyannyira divatos, valójában és tartalmasan alig művelt interdisciplinális kutatásokat műveli. Ennek következtében a kiállítás anyagának összeállításánál számolni kellett azzal, hogy a magyar és az egyetemes művészet együttes bemutatása némi ellenérzésre és vitára fog okot adni. A kiállítás fogadtatása talán mérsékelte a szakmai berkekből érkező illetlen meggondolásokat. Túl ezen, az, hogy az egyetemes művészettörténet művelése a magyar múzeumokban igen csekély számú kutatón múlik, s e munka szakmai és társadalmi megbecsülése sincs a helyén, hivatalosan deklarált kutatóbázisa nincs, oka annak, hogy a nyugat-európai anyag — összesen százhatvan darab — csak szerényen feldolgozva került a művek közt válogató szakemberek elé.

Mi sem bizonyítja jobban a feldolgozatlanság néhol meglehetősen mértékét mint az, hogy a száznegyvenkét régi mű közül ötvenkettőnek a meghatározása a kiállítás előkészítése során változott meg. Ugyancsak jellemző adat, hogy szakmai igényű publikációban e száznegyvenkettőtől kilencvenhét először került közlésre. Ez persze oda vezetett, hogy a katalógus[1] készítőinek olykor félmegoldásokkal, bizonytalan konklúziókkal kellett a nyilvánosság elé lépniük. Mégsem vállalták azt, hogy egy szimpla műtárgylistát adjanak, ami a szakmai értékelés kérdését fel sem veti, hanem a rendelkezésre álló rövid idő alatt — az előkészítő munkák 1981. februárjában kezdődtek — a lehetséges mennyiségű kutatást is elvégezve, informatív értékű anyagot adjanak a közönség és a szakma kezébe. Mindezzel együtt vállalni kellett a tévedések veszélyét is.

Az anyag felszínre kerülve, a hazai kutatás előtt a további munka lehetőségei adva vannak, s minthogy a katalógusban minden tárgy közlésre került, a nemzetközi tudományosság hozzáállásait is joggal remélhetjük. A katalógus szerzői is minden bizonnyal örömmel vennék ha kérdéses, esetleg téves meghatározásaikat, értelmezéseiket mielőbb helyre lehetne tenni. Mindez nem jelenti azt, hogy a katalógus feldolgozási része nem tartalmaz időálló vagy érdekes kérdéseket felvető megállapításokat. Az újonnan meghatározott művek közül igen fontos például Jacopo da Empoli: Noé részegsége (kat. 41. sz.), Lorenzo Lippi: Tóbiás az angyallal (kat. 42. sz.), Jan Miel: Vadásztársaság (kat. 64. sz.), Johann Gottfried Auerbach: Ónarkép (kat. 122. sz.) s még sorolhatnánk. Jó néhány műről derült ki, hogy hazai műkincsállományunkban mindeddig hiányzóknak vélt mesterek alkotásai vagy hiányzó iskolák reprezentánsai.

A kiállított régi kollekció színvonala, erőssége sajnos — és természetesen — nem érthette el az 1902-es nagy műkiállításét.[2] Az azóta eltelt nyolc évtized során a tárgyak pusztulása, külföldre vitele megállíthatatlannak tűnő folyamattá vált. Ma is bukkannak fel külföldi kiállításokon és műkereskedésekben olyan tárgyak, melyekről sejtethető, esetleg tudható, hogy Magyarországról származnak, esetleg az utóbbi egy-két évtized során kerültek ki az országból. Így tűnt el az egykor a Léderer-gyűjteményben volt, majd budapesti magántulajdonban őrzött két Moroni-festmény, Szent Lucia és Szent János evangélista,[3] hogy aztán Olaszországban bukkanjon fel. A legnagyobb veszteségeket azonban a második világháborút követő legális kivitel okozta, lényegesen nagyobb, mint maga a háború vagy a későbbi műtárgycsempészet.

Megévesztő, hogy a kiállítás anyagának erőssége a körülményekhez képest mégis jelentékeny lehetett. Áttekintve a magángyűjtemények nagy részét, a pillanatnyilag ismert régi festmény- és szoboranyagának a kiállítottakkal nagyjából egyenrangú része legfeljebb pár száz darabra tehető. Ezeknek határozott védelme, ellenőrzése, állapotának óvása, tudományos igényű feldolgozása nem megoldhatatlan. A védelmet biztosító törvények erre megfelelő keretet adnak, a feladat következetes megvalósítása kizárólag az illetékes országos múzeumokon múlik.

Az olasz anyag, szám szerint negyvenhét mű — csaknem felerészben 17. századbeli képekből állt. Az, hogy huszonkét seicento-mű került kiállításra, mutatja, hogy ebben a tekintetben a hazai magángyűjtemények még ma is elég gazdagok. Tény az is, hogy az olasz barokk iránt világszerte megnövekedett érdeklődést a hazai szakemberek kutatási irányának bizonyos módosulása is követte, s ennek eredménye, hogy ezen anyag rész érdemi feldolgozása a katalógusban megtörténhetett. Természetesen a meghatározásoknál itt is — sőt talán elsősorban itt — még változások következhetnek be.

Attribúció szempontjából a legtöbb problémát a hat darab 17. századi csendélet jelentette (kat. 32—35, és 49—50. sz.). Az egyre terjedelmesebb szakirodalom tanácstalansága tükröződik abban, hogy közülük mindössze egy köthető több-kevesebb bizonyossággal mesternevhez: Pier Francesco Cittadini csendélete (kat. 32. sz.). A seicento-anyag további része bizonyára figyelmet fog kelteni szakmai berkekben is. A kérdőjelesen Guercino művének tartott Szent Péter kiszabadítása (kat. 31. sz.) elsőrangú alkotás, kár, hogy hazai, szintén magánkézben levő párdarabja nem volt kiállítható. A római festő munkájaként feltüntetett Vanitas-allegória (1. kép) a kiállítás egyik felfedezése, szintén remek darab, szerzője aligha marad soká az ismeretlenség homályában. A magunk részéről igen közelinek érezzük Luigi Miradori, il Genovesio (kimutatható Cremonában és Milánóban 1639—1657 között)[4] műveihez, elsősorban a korábban Gentileschinek tulajdonított, a genovai Palazzo Rossóban levő Lantozó nőt ábrázoló képhez, mely szintén Vanitas-allegória. A 17. század közepe táján újraerősödő „caravaggieszk” hullám ekkor Lombardia számos iskolájában érvényre jut. Az előkészítés során kisebb nagyobb bizonytalanságok mutatkoztak meg a Lionello



1. Luigi Miradori il Genovesio(?): Vanitas (magángyűjteményben)



2. Salvator Rosa (?): Táj katonákkal (magángyűjteményben)



3. Claudio Ridolfi (?): A pihenő szent család (magángyűjteményben)

Spadának (kat. 37. sz.), a Valerio Castellónak (kat. 45. sz.) és Gio Benedetto Castiglionénak (kat. 44. sz.) tulajdonított művek meghatározásában. A kiállítással lehetőségessé vált alaposabb vizsgálat és a szükséges konzerválás elvégzése után viszont alig maradhatott kétség az iránt, hogy a két genovai mű, Castiglione Áldozati jelenete és Castello Szent családja autográf darab. Az előbbinek a témája valószínűleg a pogány áldozat megtagadása, mint az a háttérben levő, az égre mutató figurából kiderül. Először került a közönség és a szakemberek elé Agostino Beltrano nagyméretű vászna (kat. 46. sz.) mellett Jacopo da Empoli fentebb már említett munkája, a Luca Giordano műhelyéből származó József és Putifárné (kat. 48. sz.), továbbá Antonio Carneo Kleopátrája (kat. 43. sz.).

Az egyetlen ekorbeli olasz tájkép szerzőségének kérdését a katalógus nyitva hagyta (kat. 47. sz.: Salvator Rosa modorában), s kizárta a kitűnő tájképfestő Rosa életművéből. Bár a mű (2. kép) valóban nem vetekszik főműveinek színvonalával, alkotásainak másodvonalaiban — melyek szintén figyelemre méltó művek — akadnak analóg darabok. Elsősorban a korai képekkel rokon, mint amilyen például a nápolyi Museo di San Martino Kikötői jelenete, mely valószínű hogy Nápolyban, 1640 táján készült.[5] Ennek alapján megkockáztatjuk, hogy a mű mégiscsak Rosa saját kezű darabja.

Alessandro Turchi neve alatt került szem elé egy kis méretű, a Szent családot ábrázoló festmény, mely azután Claudio Ridolfi kérdőjeles műveként került bemutatásra (kat. 29. sz., 3. kép). A problémához, mint az várható volt, máris érkezett hozzászólás, mely a palára festett kis remekművet Simone Cantarini utáni másolatnak minősítette.[6] A kérdés tisztázása céljából a kiállított képek és a hasonló Cantarini-festmények alaposabb elemzése szükséges.

A vizsgálódást elsősorban a Simone Cantarini, il Pesarese művészetét összefoglaló monográfia teszi lehetővé.[7] Az 1612-ben Pesaróban született, s fiatalon, 1648-ban Veronában elhunyt mester életműve mind fontosabb helyet foglal el a 17. századi olasz művészet történetében, újabb értékelése, ha nem is a vezető, de a jeles mesterek közt tartja számon.

Cantarini neve alatt öt olyan kompozíció szerepel, melyek néhány jelentéktelennek tűnő eltéréssel meg egyeznek a budapesti példánnyal.[8] Három közülük vászonra készült, legszebb a párizsi Louvre példánya (4. kép), mellyel nagy vonalakban megegyezik a római Ugolini-gyűjteményével, míg a firenzei Matozzi-gyűjteményben levő szerényebb kvalitásúnak tűnik, bár valószínűleg ez is saját kezű. Az Exeter-gyűjteményben (Burghley House, Stamford) őrzött replika részletekre készült és tükröképes kompozíciója, s a részletek megoldásában is eltér az előzőektől, ami talán csak az eltérő

technikai megoldás és a kis méret következménye, de az is lehet, hogy csak másolat. Cantarini rézkarcon is dolgozott e kedvenc kompozícióját (Bartsch, 6. sz.), ez egyik példánnyal sem egyezik teljesen, elképzelhető tehát, hogy még további replikák is léteztek.

A budapesti változat nagyjából megegyezik az első három példánnyal, de azokhoz képest számos vonatkozásban el is tér. A festésmód például nem annyira elaproszott, hanem összefogottabb (mint a kiállítási katalógus e részének szerzője, Szigethi Ágnes is mondja, e tekintetben elképzelhető Bassetti hatása) a helyi színek ragyogása sokkal közelebb áll a későmanierizmus kultúrához, mint a Cantarini-képeké. Míg a biztosan Cantariniéknak tulajdonítható példányok már lendületes barokk kompozíciók, a budapesti darab téralakítása a manierizmus kedvelt következetlenségeit mutatja, olyanokat, mint például a síkhatás és a plasztikusság sajátos keveredése. Fel kell figyelni a márvány erezetének trompe l'oeil-szerű, bravúros felhasználására, mely első sorban a 17. század elejének veronai mestereire jellemző megoldás. Bár néha Cantarini is festett márványra, ezt egészen másként tette. A számár figurája is lemarad a Cantarini-képről, s a háttér egy szokványos tájrészlet egészíti ki nála.

Mindezek alapján a Ridolfinak tulajdonított kép statikusabb szerkezetű, régiesebb és veronaisabb, mint a többi változat, s minden megmondandó azt sugallja, hogy korábbi emezeknél. Úgy gondoljuk, nem másolat, hanem éppen az a darab, mely Cantarini képeinek kiindulópontjaul szolgált, s bár a problémát korántsem lehet lezártnak tekinteni, a Ridolfi-attribúciót a magunk részéről fenntarthatónak érezzük.

Simone Cantarini művészi pályájának alakulását vizsgálva a Claudio Ridolfival való kapcsolat könnyen bizonyítható. Cantarini első mestere a pesarói Giovanni Giacomo Pandolfi volt 1623—25 közt, a későbbiek során, szintén Pesaróban, Ridolfi mellé került, 1627—29 során tanítványa, sőt ezen időszak vége felé inkább már segítje volt. A két művész közti kapcsolat emléke egy Ridolfi-rajz, az ifjú Cantarini finom portréja a bolognai Archiginasio könyvtárában.[9] Tekintettel arra, hogy Cantarini máskor is átvett idegen kompozíciókat, méghozzá változtatás nélkül (ilyen például Guido Reni Szent Sebestyénjének másolata), semmi meglepő nincs abban, hogy Ridolfi művét is mintaul választotta.

A kiállítási katalógusban szereplő datálás 1617—1620 tájára teszi Ridolfi képének születését. A fentebb felsorolt érvek nem teszik szükségessé ennek módosítását. Elképzelhető, hogy a kis méretű kőlap megfestése után Ridolfi tulajdonában maradt, s tőle kerülhetett Cantarini birtokába, aki csak később készítette el variánsait. Erre utal az is, hogy a Cantarini-féle verziók érett művek, s aligha készülhettek az 1630-as évek előtt. A Ridolfi—Cantarini összefüggéssel pedig valószínűleg végérvényesen kizárható a korábbi Turchi-attribúció is. A kompozíció számos példányban való elterjedésének közelebbi okát pillanatnyilag nem tudjuk, de talán szerepet játszik benne a kis Jézus alakjának költői gesztusa: széttárt karjai, egymás mellé tett lábai a megváltást, a keresztthalált vetítik előre.

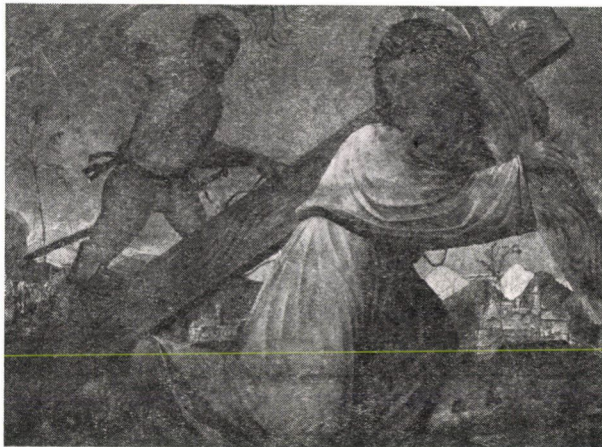
Visszatérve a kiállításra, abban, hogy ennyi kiváló és értékes 17. századi festmény van még magántulajdonban, a szakma korábbi helyzete mellett döntő része van a múzeumok szerzeményezési gyakorlatának is, mely az utóbbi időktől elteltintve, inkább az érett reneszánsz és a settecento emlékeit részesítette előnyben. Sajnálatos az is, hogy a nagyméretű, nehezen elhelyezhető, nehezen értékesíthető, manapság nem divatos ízlést kívánó barokk munkák felszínre hozatalában a műkereskedelem nem érdekelt. Ezért a barokk festmények ára Magyarországon alaposan elmarad jelentőségük mögött. A világszerte változó, a barokk szempontjából kedvező érdeklődési irány várhatóan nálunk is népszerűbbé, értékesebbé teszi a kor emlékeit.

Az olasz anyag további része kevesebb újat, szakmai érdekességet vagy vitás kérdést vetett felszínre. Ezek esetében a korábbi kutatás is több eredményt tett az asztalra.



4. Simone Cantarini: *A pihenő szent család*
(Párizs, Louvre)

A trecento művészetét képviselő tárgyak közül a Santa Verdiana-mester triptichonja már régóta ismert. A 14. század közepén, esetleg Sienában készített feszület töredéke (kat. 2. sz.) meghatározása még bizonytalan. Jószerével csak toszkán eredete bizonyos, a Tegliaccihoz való stílárís közelítés gyenge lábon áll; lehet pisai mester munkája is. A ducciói stílus továbbélése itt és Luccában is megfigyelhető. Már a 15. században készült és igen jelentős az a kis méretű Madonna dell'Umilt-kép, melyet a katalógus (3. sz.) feltételelesen Giovanni dal Ponte késői műveinek sorába próbált illeszteni. Az internacionális gótika e jellemző emléke azonban olyan vonásokat is tartalmaz, melyek alapján felvethető az 1410—1430 közötti időszak egyik legmarkánsabb figurájának, a Maestro del Bambino Vispónak a szerzősége is.



5. Felső-itáliai festő, 16. század közepe: A keresztvitel (magángyűjteményben)

A 15. századi olasz mesterek iránt a magyar műgyűjtés története során aránylag kevés érdeklődés mutatkozott. A kisszámú, quattrocento-képeket is gyűjtő finom ízlésű műértő — Pyrker János László, Pálffy János, főleg pedig Ipolyi Arnold — még maga gondoskodott arról, hogy gyűjteményének anyaga múzeumba kerüljön. Így képtáraink ma érdekes 15. századi művekkel rendelkeznek, de sajnos, pótolhatatlan hiányokkal is. Fájó felidézni, hogy 1945 előtt még Andrea Mantegna és Giovanni Bellini munkái is fellelhetők voltak egy-egy hazai műgyűjteményben, melyeknek az országból történő kivételét az erre illetékes múzeum akkoriban nem tudta megakadályozni. Tudomásul kell venni, hogy e gyűjteményrészek hazai tartálékából méltóképpen nem egészíthetők ki, még akkor sem, ha közöttük olyan remekmű is van, mint Defendente Ferrari predella-képe (kat. 17. sz.).

Számát tekintve szerény mennyiséget, mindössze kilenc művet sorakoztat fel, a kiállítás 16. századi része. Van azonban közöttük néhány igen figyelemreméltó, sőt hézagpótló is. Első helyen Marcello Fogolino Madonnáját kell említenünk (kat. 19. sz.). Kvalitása, a festő munkájának ritkasága ezt már önmagában indokoltá tenné, ráadásul e kép a veszendő portékák sorából való; rég elveszettnek hittük, s csak a különös szerencse, no meg önzetlen szakmai segítség vezetett nyomára. Tovább gyarapodott vele azon művek száma, mely a két világháború közötti időszak legszebb hazai régi olasz gyűjteményéből, a Léderer-kollekcióból származnak, s ma is hazánkban vannak. A festmény állapota újrafelfedezésekor nem volt kifogástalan, így konzerválás utáni közlése szükséges (borító). A többi érett reneszánsz mű közül magasan kiemelkedik Lorenzo Lotto Férfiképmása (kat. 24. sz.), a velencei és közép-itáliai stílus szintézise.

A settecento emlékei, melyek a kiállításon bemutatásra kerültek, eléggé ismertek, érdemleges kivételt csak a két Cipper-festmény jelent (kat. 118—119. sz.). Abban, hogy ezen anyagrészben a kiállítás nem tudott többet mondani, két legszebb settecento-gyűjteményünk tulajdonosának elzárkózása döntően közrejátszott. E korból származó művek még gyakran felbukkannak, az anyag tehát bővíthet. A kiállítási tér adottságai, a művészettörténeti feldolgozás állása, a tárgyak állapota egyaránt lehetetlenné tette, hogy minden, arra méltó mű bemutatásra kerüljön. Így néhány igen érdekes olasz festmény is kimaradt a válogatásból. Ezek egy részének közreadására itt kerül sor, remélve, hogy publikálásuk a nyitva hagyott kérdések eldöntésében, az értelmezés hitelessé tételében segíteni fog.

Elsősorban ikonográfiaiailag igen érdekes a felső-itáliai „Cristo e il manigoldo” kompozíciók egy régies felfogású, provinciális kivitelű, valószínűleg már a 16. század közepéről való, temperával festett példánya (5. kép). Krisztus a megváltás terhével teljesen magára marad, a képen az ember szerepe — szemben a Krisztus és Simon ábrázolásokkal — teljesen negatív.[10] Pestőjét hihetően Lombardiában vagy még inkább Velence környékén kell keresnünk, bár a képen felhasznált előképeket metszetekről is átvethette. Hátterének hegyes tája és épületei Giovanni Bellini késői munkáiból, Giorgione és követői festményeiből, a Campagnola-kör metszeteiből vezethetők le. Az ikonográfiai típus végső soron — miként a velencei Scuola di San Rocco Giorgione által festett csodátévő Keresztvitel-képe is — egy 15. századvégi milá-

nói fametszetből ered, mely Leonardo közvetítésével került Velencébe, s vált ott gyorsan népszerűvé.[11] A metszet igen sok festménynek lett kiindulópontja, s az újabb és újabb interpretációk során a kompozíció első-sorban a gesztusokban módosult. A visszafelé forduló Krisztus-fej esetleges mintaképe a milánói Poldi-Pezzoli-ban levő kép, Bernardino Luini műve lehetett.[12] Képpünkön az érett reneszánsz mintaképek azonban csak egy-egy részletmegoldásnál mértékadóak, a mű egészének merevsége, a Krisztus testét borító tunika alkalma-



6. Raffaello követője, 16. század első fele: A szent család szent Erzsébettel és a kis Keresztelő szent Jánossal (magángyűjteményben)

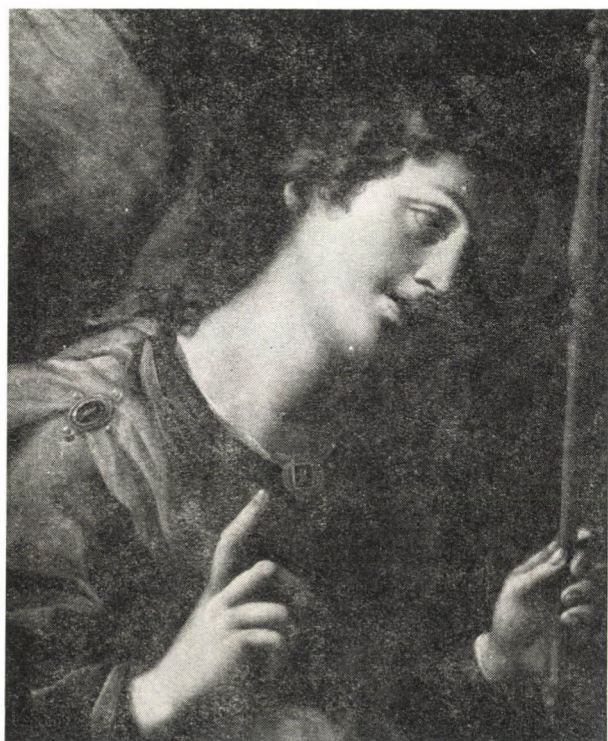
zása (szemben a szakadozott ruhás vagy félig meztelen érett reneszánsz Keresztvivőkkel) egyaránt arra vall, hogy művésze a 16. század egyik legkonzervatívabb irányzatát követő Velence-vidéki ikonfestők szemléletmódjával rokonítható, talán közülük való, esetleg maga is, mint ezek többsége, görög származású. A kép célja mindenesetre egy ilyenfajta közönség igényeinek kielégítése lehetett.

Raffaello művészetét Magyarországon a Szépművészeti Múzeum két saját kezű, viszonylag korai műve képviseli. Az 1510 után készült, a reneszánsz és a manierizmus történetében döntő szerepű raffaellói oeuvre egyetlen emléke sem jutott el hazánkba. Ezt a stílust még a derivátumok és a kópiák is csak kis számban és szerény minőségben képesek jelezni; az egyetlen, de annál jelentősebb kivétel Sebastiano del Piombo Férfiképmása. Budapesti magángyűjtemény őrzi viszont azt a táblát — A szent család szent Erzsébettel és a kis Keresztelő szent Jánossal — mely a késői Raffaello-stílus jó minőségű, valószínűleg firenzei interpretációja (6. kép).^[13] Mesternévhez nem tudjuk kötni, de annyi megállapítható, hogy a római Raffaello-iskola tagjaitól erősen eltér; ezek, Giulio Romano, Raffaellino del Colle, Francesco Penni, Perino del Vaga, hol sokkal monumentálisabbak, hol szinte az ornamentális jellegű, túlaprózott stílus hívei. Egyszerű finomsága a firenzei Raffaello-követők körére utal, olyanokra, mint Francesco Granacci, Ridolfo del Ghirlandaio, Giuliano Bugiardini. Állapota igen rossz, fája repedt, átfestések és sérülések akadályozták kiállítását, s a meghatározásban is nehézséget okoztak.

Ugyancsak nehéz problémát jelent annak a két táblára festett Angyali üdvözlésnek (8–9. kép) az elhelyezése is, mely barnás-vöröses tónusainak gazdagságával Felső-Itáliára, rajzával pedig firenzei mesterekre emlékeztet. Eddig is firenzei képnek tartották.^[14] A téma két külön mezőn való megjelenítése archaizáló vonás, a 17. században már igen ritka.^[15] A kevés ismert példa azonban elképzelhetővé teszi, hogy nem egy nagyobb



8. Pietro Ricchi (?): Az angyali üdvözlés Máriaja (magángyűjteményben)



7. Pietro Ricchi (?): Az angyali üdvözlés angyala (magángyűjteményben)



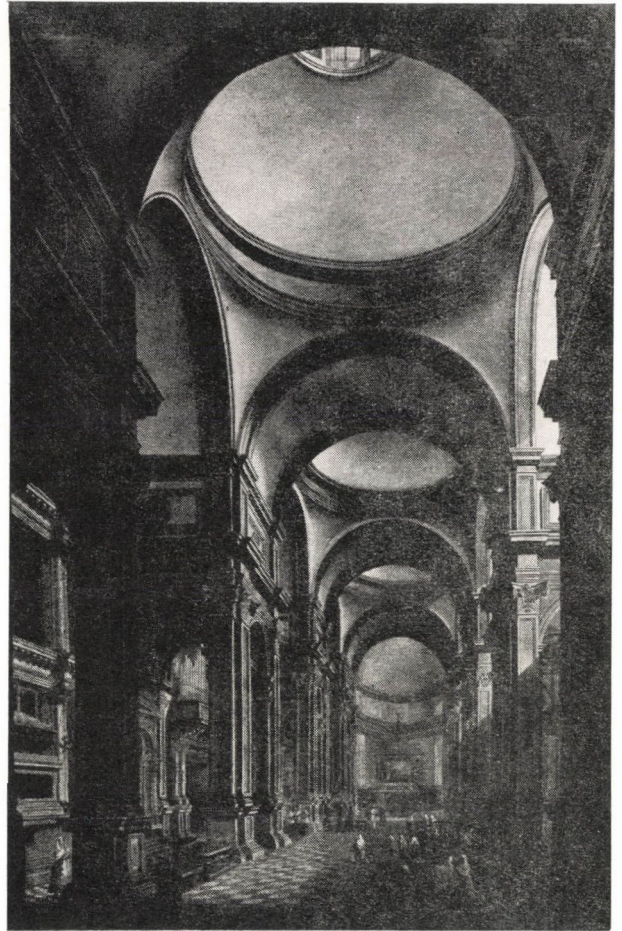
9. Luca Giordano vagy műhelye: Szent Pál megtérése (magángyűjteményben)



10. Giovanni Battista Piazzetta: A bűnbánó Magdolna
(magángyűjteményben)



11. Giuseppe Angeli: Szent József halála
(magángyűjteményben)



12. Antonio Visentini: Templombelső
(magángyűjteményben)

kompozíció töredékeivel, hanem eredetileg is kéttáblás megoldással állunk szembe. Az azonban több mint valószínű, hogy mindkét tábla csonka, ami részben a kezek helyzetéből (indokolatlannak látszó elvágások vannak), részben az angyal tekintetének irányából következik. Az utóbbi alapján az eredeti elrendezésben a Mária-fej mintegy húsz centiméterrel lejjebb volt, mint az angyalé. Feltehető, hogy mindkét tábla lényegesen nagyobb is volt. Az a gyanú azonban, hogy a két kép festője nem azonos, színezésbeli, stiláris összehasonlítással kizárható.

Firenzei eredetét többek közt a Marinari-kompozíciókhoz való hasonlatossága indokolhatta. Véleményünk szerint talán az erős firenzei hatás alatt álló Pietro Ricchi műve, bár egyelőre csak erősen hangsúlyozott kérdőjellel tulajdonítjuk neki; e mester munkásságának alapos feldolgozásától várható a kérdés pro vagy kontra eldöntése. Ricci Luccában született 1606-ban, Passignano tanítványa volt, utóbb Rómában, Párizsban és más francia városokban, végül Lombardiában és Venetóban dolgozott. 1675-ben halt meg Udinében. A manierizmus megkésett vonásai, a színezés barnás-vöröses uralkodó árnyalatai mindvégig jellemezték művészetét, pályája során alig változtak. Utolsó műveinek egyike, az udinei képtárba került Szent Teréz-oltár, mely 1670–75 körül készült, éppúgy erről tanúskodik mint a korábbi, firenzei elemekben valamivel gazdagabb munkák, például a római Galleria Rospigliosi Cephalus és Procris-képe, melyben némi bolognai ízlés is tükröződik.[16] Ez utóbbin Procris feje, a haj és az arc sajátos modellálása igazolni látszik a budapesti táblák Ricchi-attribúcióját.



13. Francesco Lorenzi: *A pásztorok hódolása (magángyűjteményben)*

A fenti angyali üdvözlésen kívül még több olyan 17. századi olasz kép van magyar magángyűjteményben, melyeknek helyük lehetett volna a kiállításon. Remélhető talán, hogy a Szépművészeti Múzeum terveiben szereplő barokk kiállítás kapcsán részletesebb vizsgálatuk, esetleg kiállításuk lehetősége is felmerül.

A barokk bozzettók tanulmányozása igen sok, korábban nyitott kérdést tisztázott, bevilágított a festői gyakorlatba, a műhelyi szokásokba, érzékletesebbé tette a mecenatura új és változó jelenségeit, igényeit, s ahhoz is hozzájárult, hogy a korszak festőiségét jobban tudjuk becsülni. Sajnálatos, hogy a kiállítás mindössze egy barokk festménytervet tudott bemutatni, Carlo Carlone egyébként igényes kompozícióját (kat. 155. sz.). Az újabban felmerült néhány bozzetto közül elsősorban a meghatározás teljes bizonytalansága miatt nem tudtunk egyet sem kiállítani. Úgy tűnik azonban, hogy a Szent Pál bukását ábrázoló vázlat (9 kép)[17] az első, de később kétséges értékűvé vált véleményekkel egyezően, Luca Giordano műhelyével számos stílusos vonás alapján meggyőzően kapcsolatba hozható. Az azonban, hogy saját kezű bozzettóról vagy egy elveszett Giordano-vázlatnak a műhelyi ismétléséről van-e szó, csak a kétségtelen eredetiségű tanulmányokkal való, itt el nem végezhető, eredetiben való összehasonlítás alapján lehetséges. Ez elsősorban külföldi szakemberektől, esetleg írásos dokumentumok felbukkanásától várható.

Fénykép alapján is feltűnő azonban a vizsgált festmény és a Dorotheum egyik aukcióján feltűnt Luca Giordano-vázlat között a hasonlóság.[18] A képeknek nemcsak stílusa, részletmegoldásai közeli rokonok, hanem például a lováról előrebukó jobb oldali alak

variánsai is előfordulnak a bécsi darabon. Megjegyzendő, hogy a képen volt régi felirat ugyancsak Luca Giordano műhelyére utalt.[19] A Megváltó körüli fényudvar pasztózus festésű, jellegzetes megoldása több Giordano-vázlat jellegzetessége, ilyet láthatunk egy 1682–3 körüli munkáján (Jupiter apoteóziája, London, Denis Mahon gyűjteménye). A témát a művész többször is feldolgozta, de ezek mindegyike merőben eltér a kép megoldásaitól, a források sem tudnak ilyen Szent Pál bukását ábrázoló oltárképről. A budapesti bozzetto Caravaggio Szent Máté vértanúságát ábrázoló, korszakiadító fontosságú művének kompozíciós alapelvét követi; a jelenet centrumát üres tér alkotja, ebből, mintegy centrifugálisan mozogva bontakoznak, fejlődnek ki a figurális elemek és azok bonyolult kapcsolata.[20]

A settecento művészete, mint arról már esett szó, a magángyűjteményi kiállításon nem jelenhetett meg tényleges fontosságának és a hazai anyag értékének megfelelően. Nem lett kiállítva például Gaspere Diziani nagyszerű életképe, egy kocsmai jelenet. Giuseppe Bazzani több képe, Giovanni Battista Piazzetta hazánkban fellelhető egyetlen festménye. Ez utóbbi, egy bájos, rusztikus közvetlenségű bűnbánó Magdolna (10. kép) a nagy jelentőségű velencei mester jellemző és kvalitásos munkája, s hihetően az 1735 körüli évekből való. Bár publikált,[21] sem a hazai, sem a külföldi szakirodalom nem reflektált rá méltóképpen.

Piazzetta iskolájából jeles mesterek kerültek ki, közülük is az érdekesebbek közé tartozik Giuseppe Angeli (1709?–1798), akinek életműve az utóbbi évtizedek kutatásai során és eredményeképpen válik egyre fontosabbá. Műveit ezen időszak több kiállítása és tanulmá-

nya elemezte, melynek eredményeképpen a régebben alig ismert művésznek ma már tekintélyes mennyiségű hiteles munkáját ismerjük, melynek alapján fejlődése rekonstruálható, ouevre-je újabb darabokkal kiegészíthető. Művei szinte kizárólag nagyméretű, egészalakos oltárképekből, vallásos kompozíciókból és kisebb félalakos, háromfigurás képekből állnak. Ezek is elsősorban egyházi tárgyak, néhány Piazzetta-ihlette életképtől eltekintve.

Egyik ilyen félalakos munkája magyar magángyűjteményben bukkant fel (11. kép). [22] Angeli, mesterének, Piazzettának haláláig, 1754-ig nem hagyta el annak műhelyét, de már ezen idő alatt a piazzettai plasztikus kolorizmus egy sajátos, rá és Francesco Cappellára (1714–1784) jellemző változatát alakította ki. Ennek legfőbb sajátosságai közé tartoznak az ezüstösen hideg fények, a kék szín uralkodó szerepe, a kemény, szinte fémes drapériák, nem utolsósorban a kissé merev, rigórozus komponálás és az anatómiai nyersség. A művész már a Piazzetta-műhely tagjaként önálló művek sorát készítette, s ekkor festette egyik fő művét, a cortonai Chiesa dello Spirito Santo oltárképét. [23] Fentebb felsorolt stílusjegyei alapján már ekkor elkülönül Piazzettától, sőt Cappellától is megkülönböztethető, akinek színeze melegebb. Ez a sajátos rokokó verizmus, mely a Piazzetta-iskolát annyira elkülöníti az uralkodó, fennkölt, a nagy velencei hagyományokat követő és Sebastiano Ricci nevével fémjelzett irányzattól, később, az 1760-as években fejlődik ki teljesen, ami a budapesti Szent József halálát ábrázoló Angeli-festmény legközelebbi analógiáinál is megmutatkozik. Legfontosabb ezek közül a velencei Accademia képe (Mária gyermekével szent Rókusssal és Szent János evangelistával), továbbá a velencei Santa Maria Maddalena templom nagyméretű festménye (Mária megjelenik Stock szent Simonnak). [24] Mindkettő fő művei közül való, ezekkel nagyjából egy időben, az 1760-as években készült a Szent József halála is. Különösen szembevetendő az Accademia képével való hasonlósága; a budapesti kép Jézusa és a velencei festmény Rókusa még az azonos modell alkalmazását is feltételezhetővé teszi. Képünk a félalakos Angeli-kompozíciók jellegzetes darabjai közé tartozik.

A 18. századi kismesterek közt számos architektúra festő akad. Dekoratív célokat szolgáló munkáiknak kevés jelentőséget tulajdonítottak, úgy régen, mint századunk elején, nem csoda, hogy sok elkallódott közülük, s ma már viszonylag ritkaságnak számítanak. Egyik régi magángyűjteményünk is őriz egyet e műfajból, mely hagyományosan Antonio Visentini (1688–1782) neve alatt szerepelt (12. kép). Az attribúció meggyőző, fenntartásokat legfeljebb az okozhat, hogy a művésznek, annak ellenére, hogy közel száz évet ért meg, kevés a hiteles műve; ezek pontos, a perspektívában jártas, egyébként kissé száraz előadásmódú mesternek mutatják. [25] Ő is, mint a legtöbb épületfestő, más művészek képeinek architektónikus elemeit festette, innen van, hogy önálló képe ritkán kerül elő. Mellesleg Visentini műveinek stafázs-alakjait is más, általában Zuccarelli készítette. Valószínű, hogy a budapesti darab figurális része is idegen kéztől való, ám ez lévén a festmény legkopottabb, rongáltabb részlete, közelebbit nem lehet róluk megállapítani.

Velence és Verona művészeti kapcsolatai a 15. századtól igen szorosak, az utóbbi a köztársasághoz tartozott. Míg a 15–16. században a veronai mesterek konkurenciát is jelenthettek a velenceieknek, a 18. századra már csak halvány visszfényei lehettek. Mesterei kevésbé ismertek, számuk is csekély. Legtöbbjük valamelyik vezető velencei mester utánzója, de kimutatható náluk a nagy helyi mintakép, Paolo Veronese hatása is. Nincs ez másképp Francesco Lorenzini (1723–1787) sem, aki pedig a legjobb a helyi kismesterek között, s Tiepolo felettébb erős követése mellett ő is visszanyúl a veronai típusokhoz. Jól példázza ezt Pásztorok hódolása képe is (13. kép), [26] mely aránylag korai munkája lehet, rajza kissé merev, részletei itt-ott bizonytalanok. Későbbi művei könnyedebbek, virtuózabbak.

Talán remélhető, hogy a hazai műkincsállományt gazdagító, színesítő régi itáliai mű elő fog még bukkanni. S talán több reménynél, hogy felszínre kerülésüket követni fogja publikussá tételük, feledkezésük és — ha eljön az ideje — kiállításuk.

Mravik László

JEGYZETEK

1 Válogatás magyar magángyűjteményekből. Kiállításkatalogus. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1981.

2 A budapesti Orvos-Szövetség műkiállítása. Műcsarnok, Budapest, 1902.

3 *Lederer*: Selbstverfasster Kritischer Katalog meiner Gemälde. Kézirat. Budapest, 1920. 33–35. — *B. Berenson*: Italian Pictures of the Renaissance. Central and North Italian Schools. London, 1968. vol. I. 285.

4 *Il Seicento Lombardo*. Catalogo dei dipinti e delle sculture. Milano, 1974. Cat. 174, fig. 195.

5 *L. Salerno*: L'opera completa di Salvator Rosa. Milano, 1975. 14. sz.

6 Tátrai Vilmos közlése.

7 *M. Mancigotti*: Simone Cantarini il Pesarese. Pesaro, 1975. 8. i. m., 117, 121, 192. (A Louvre képe téves méretekkel).

9 I. m. 49.

10 A nyilvántartásban mint 1500 körüli umbriai festő műve. Nyárfa, 54 × 79 cm. Az észak-itáliai Keresztvitel-típusról bővebben: *S. Ringbom*: Icon to narrative. Abo, 1965. 147–154.

11 *Ringbom*, i. m. fig. 118. A Leonardo-rajz a Velencei Accademia-ban van.

12 Luini művéről: *A. Ottino Della Chiesa*: Bernardino Luini. Novara, 1956. 106–107.

13 Nyárfa, olaj, 107 × 84 cm.

14 Fa, olaj, egyenként 43 × 36,5 cm.

15 Ilyen például Guido Reni két mezőre festett képe a bolognai M. Sandi-gyűjteményben. Vásznon, egyenként 51 × 39 cm. Közli: *The Burlington Magazine*, June, 1969. CV.

16 A Cephalus és Procris-képet régebben a Nuvolone-körben próbálták azonosítani. Közli: *G. Ewald*: Unbekannte Werke von Cecco

Bravo, Sebastiano Mazzoni und Pietro Ricchi. Pantheon, XXII. 1964. 394–395. Abb. 17. További Ricchi-tanulmányok: *H. Voss*: Pietro Ricchi. Arte Veneta, 1951. 65–72. — *R. Pallucchini*: Contributi alla pittura veneziana del Seicento. Arte Veneta, 1962. 121–137.

17 Vásznon, olaj, 45 × 31 cm.

18 Dorotheum, Wien, 601. Kunstauktion, 1973. nr. 49. Taf. X. és Abb. 41. Témája: Judit felmutatja Holofernes fejét Bethulia előtti vázlat a nápolyi Certosa di San Martino freskójához: a további példányok felsorolása *O. Ferrari-G. Scavizzi*: Luca Giordano. Napoli, 1966. vol. II. 231. — Hasonló felfogású vázlatok a londoni National Galleryben, vö. *Ferrari-Scavizzi*, i. m. vol. III. fig. 470–471.

19 Tisztítás előtt a képen felirat volt („L. Giordano MDCL”), mely későbbinek bizonyult és el lett távolítva. Régi dublázóvázsnán pecsét és szám: Galleria Zampieri Nr. 258.

20 Ferrari-Scavizzi i. m. fig. 205 és 208.

21 Vásznon, olaj, 62 × 50 cm. Közzétette *Mojzer M.*: Piazzetta történeti értesítő, 1966. 256–258.

22 Vásznon, olaj, 80 × 65 cm.

23 Arte in Valdichiana del XIII al XVIII. secolo. Catalogo della mostra. Cortona, 1970. no. 104.

24 *T. Pignatti*: Aggiunta al catalogo di Giuseppe Angeli. Arte Veneta, 1949. 169–170. — Mostra della pittura Veneta del Settecento in Friuli (A. Rizzi). Udine, 1966. no. 2. — *S. Moschini Marconi*: Galleria dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX. Venezia, 1970. 4.

25 Vásznon, olaj, 138 × 89 cm. Visentiniről *G. Delogu*: Pittori veneti minori del Settecento. Venezia, 1930. 149–152, fig. 148–149.

26 Vásznon, olaj, 85 × 119 cm. *B. Mazza* közöl néhány hasonló, de értékesebb művet: Maestri della pittura veronese. Verona, 1974. fig. 326–327.

OLD ITALIAN PAINTINGS
AND THE EXHIBITION OF THE HUNGARIAN PRIVATE COLLECTIONS

The exhibition* — initiated by the Ministry of Culture, arranged from works of private collections — was opened at the Hungarian National Gallery on the 15th of October 1981. Previously the last similar exhibition of this size and on the scale was shown in Hungary in 1902. 330 works in all were exhibited, out of which 160 relics of universal art-historical importance. From the 160 pieces 140 works derive from the 14—18th centuries. The above written study deals with 47 old Italian pictures rectifying at some places certain data of the catalogue. The allegorical picture *Vanitas* — regarded as a work of a 17th century Roman painter — is attributed, conditionally, to Luigi Miradori il Genovesio. The landscape — considered as a questionable *Salvator Rosa's* work — is dealt with to the same effect. The composition of the *Holy Family*, painted on marble by Claudio Ridolfi, is considered as an archetype of a number of similar replicas by Cantarini. In addition to these we deal with works left out of the exhibition. The mid 16th century *Bearing of the Cross*, presumably deriving from the vicinity of Venice, belongs to the „*Cristo e il manigoldo*”

type of Upper Italy. The painting of the *Holy Family* by a Raffaello disciple is regarded as somewhat earlier. The picture of the *Annunciation* — painted on two separate panels — might be the work of Pietro Ricchi from Lucca. *St. Paul's Conversion*, a bozzetto of Luca Giordano's workshop represents an artistic genre missing from the exhibition. The *Magdalene* of Giovanni Battista Piazzetta is a significant relic of the settecento. (First published in the *Művészettörténeti Értesítő* XV. 256—8, 1966). Giuseppe Angeli came out of his school. His painting *St. Joseph's Death* (completed around 1760) has been published. Antonio Visentini's *Church-interior* and Francesco Lorenzi's *Adoration of the Shepherds* are characteristic works of significant small-masters. The eight works — not included in the exhibition but reviewed in the study — are published for the first time.

* Title of the catalogue: *Válogatás magyar magánggyűjteményekből* — Selections from Hungarian Private Collections, Hungarian National Gallery, Budapest, Oct.—Nov. 1981, p. 334, with 318 reproductions and English resumé.

KRACKER JÁNOS LUKÁCS MUNKÁSSÁGÁHOZ

A bécsi Belvedere barokk gyűjteményének egy kis-méretű olajfestményét 513. szám alatt, mint a Troger-kör alkotását tette közzé az 1980-ban megjelent tudományos katalógus.[1] A Keresztelő Szent János prédikációját bemutató lendületes, friss mű oltárképvázlat, és, amint azt Elfriede Baum elemzése kimutatta, több, az 1730-as évekből származó Troger-mű kompilációja. A főalak a St. Andreä an der Traisen templomának mennyezetére szánt Feltámadott Krisztus beállítását ismétli, az öt körülvevő hallgatóság tagjait a nagy Kenyérzaporítás-freskók, elsősorban a hradischi (Hradisko u Olomouce, ČSSR) változat, illetve annak Bécsben őrzött vázlata szereplői közül válogatta a festő.

A katalógus igen pontosan határozta be a vázlat szerzőjét Troger egy olyan segédjének a személyében, aki a fenti, társított freskóműveknél a mester mellett dolgozott. A verbális meghatározás szinte önmagában Kracker János Lukács nevét asszociálja, akinek jászói mennyezetfreskói kapcsán már felvetődött a hradischi Troger-mű közvetlen hatása,[2] feltételezésünket pedig megerősítette az azonos témájú és kompozíciójú Kracker-mű, a znaimi (Znojmo, ČSSR) volt kapucinus templom főoltárképének ismerete.

A délmorva kisváros piacterén álló templom főoltárképe egy korábbi barokk, „szárnyasoltár” felépítésű főoltár helyére, annak formáját megtartva készült 1750 körül. A nagyméretű vászonkép adatait, irodalmát Jana Vránová 1972-ben írt brnói egyetemi disszertációjának köszönhetem.[3] A jelzetlen kép Kracker-szerzőségét a cseh—morva szakirodalom által példásan feldolgozott, forrásértékű, első irodalmi említések bizonyítják: Andreas Schweigel, ifj. Joseph Winterhalter és Giovanni Pietro Cerroni morvaországi művészeti beszámolóí sorolják fel, számos egyéb értékes adat és leírás között, Kracker znaimi munkáit.[4]

Kracker korai műveinek nagy száma kötődik Znojmo-hoz. A Vránová által feldolgozott levéltári adatok szerint a festő legkésőbb 1749-től legalább 1756-ig a városban élt. Ekkor már nő, a Szent Miklós plébánia anyakönyvei őrzik leányai keresztelőinek a dátumát. A termékeny znaimi időszakot megelőző művekről hiánysak jelen ismereteink. Ide sorolódik Kracker máig rejtélyes szlovéniai munkássága, továbbá a kérdéses gráci freskók. Már 1744 előtt Morvaországban van, számon tartják közreműködését itteni mestere, Joseph Thadeus Rotter néhány munkájánál.[5] Legkorábbi önálló, ma is meglevő képe Krackernak Brnóban a dominikánus rendi Szent Mihály templom Aquinói Szent Tamás mellékoltárképe az 1740-es évek második feléből. Ezzel a munkával, illetve a templomberendezéssel kapcsolatos, és ezért a legelső Kracker-művek közé sorolható a nemrég előkerült szegedi rajzgyűjtemény Ráfáel arkangyalt ábrázoló lapja, amely az id. Joseph Winterhalter-féle szobor főoltár egyik oromfigurájának alig átdolgozott lerajzolása.[6]

A morvaországi Kracker-művek idézett katalógusában a második helyen következik a znaimi kapucinusok Keresztelő Szent János főoltárképe, amely beleillik az 1750-es évek első felében festett változatos kvalitású, de közös stílusos jegyekkel jellemezhető olajképek sorába.

Ezeknek a nagyfigurás, meleg színharmóniájú, trogeri sémákat, itáliai későbarokk formákat követő alkotásoknak földrajzi szóródása nagy: zömük Znojmban és környékén őrződött meg máig, de hasonló műveket készített Kracker Magyarország távoli, északkeleti vidékein is.[7] A kapucinus főoltárképet mérete, rendeltetése, témája egyúttal ki is emeli a kronológiailag társítható, jobbára egy-egy szent megdicsőülését vagy „portréját” bemutató mellékoltárképek közül. A nagyszabású, sokfigurás, cselekményes kompozíció — megrendelői és művészi — igénye érthető módon színvázlat, és talán emellett több előtanulmány készítésére és közvetlen motívumátvételekre készítette a festőt. 1746 és 1751 között Kracker segédletével folytak Rotter munkái Hradischban, az apátságí ebédő freskóján. Ekkor tanulmányozhatta Troger nagy mennyezetképét a prelátusi teremben, ahogyan azt a részletek későbbi, jászói jelenléte alapján Garas Klára



1. Kracker János Lukács: Ráfáel arkangyal, tollrajz, 1740-es évek. Szeged, Móra Ferenc Múzeum



2. Kracker János Lukács: Keresztelő Szent János prédikációja, 1750 körül. Znojmo, a volt kapucinus templom főoltárképe

kimutatta.[8] A benyomások egyidejű felhasználását természetesen tarthatjuk a pályakezdő mester első jelentősebb, önálló megbízatásánál Znaimban.

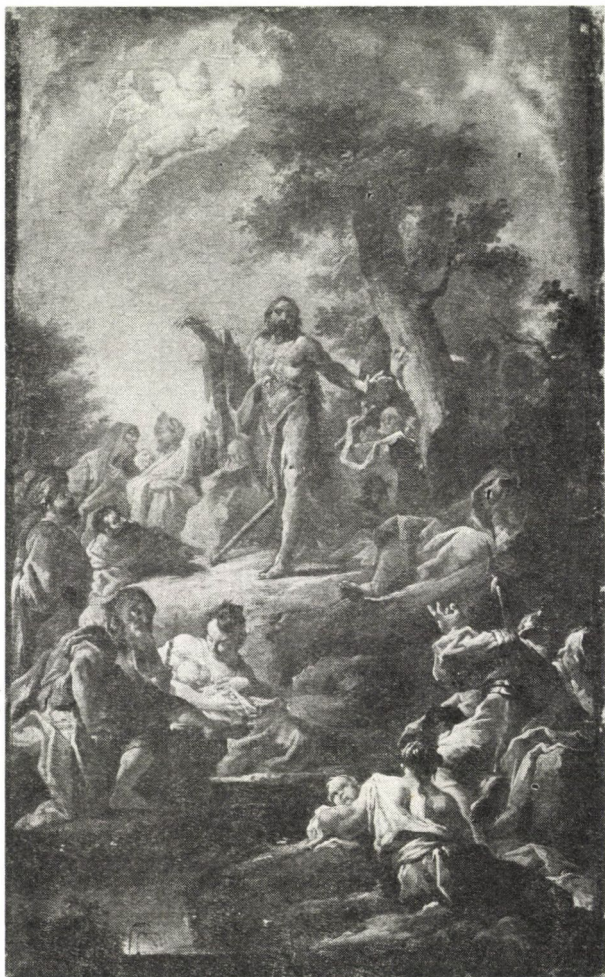
Feltűnő, hogy a bécsi vázlat többet őriz a jellegzetes Troger-motívumokból, mint a megvalósult főoltárkép. És sajnos éppen a legszebb, regényes, a vázlaton virtuóz ecsetjárású részletek maradtak le a nagy képről. Így a fa tövében fekvő, fedett fejű szakállas férfi, a közepén szemközt és a jobb oldalt elől háttal ábrázolt, csecsemőt tartó nőalakok. Talán nem a végleges képméret állt a festő rendelkezésére a vázlat készítésekor, amely nyújtottabb formájú, mint a megvalósult oltárkép. Ez úgy szólna kivágata a bozzetto — elképzelt — arányos felnagyításának. Figurális része teljesen kitölti a képteret, a szereplők szabályos kört zárnak be a képszelek mentén. Mindkét változatnál azonos a helyszín, amely részben a példaképül szolgált hradischi freskótól örökölt. A jobb oldali megdőlt, ritkás lombú fa és a bal szélén, majd hátul látható bokrok megjelennek később Kracker jászói freskóján és főoltárképén, ez utóbbi vázlatain egyaránt. Az előtér finoman csillogó víztükre, a vázlaton sötét- és világosabb kékekkel, fehér fodrozódással kidolgozott festői részlet, amely a „megrövidített” oltárképen a föléje hajló omladékos part motívumából inkább csak sejthető — egy másik képtípus, a Krisztus keresztelese a Jordán folyóban eleme. Általa a kép ez utóbbi téma itáliai igazodású osztrák későbarokk, Troger és Unterberger-féle megvalósulásaival is rokon, és előre utal a jászói főoltárképre.[9]

Egészen szoros a főalak kapcsolata a trogeri Feltámadott Krisztussal. A több példányban is ismert vázlat[10] az akadémiai és műhelygyakorlat során nagy valószínűséggel juthatott Kracker kezéhez, jöllehet a találkozás ez esetben nem lokalizálható olyan pontosan, mint a hradischi példánál. Krisztus lobogója emitt János botkereszt-

jévé alakul, amelyen átvetve függönyszerű háttérteret alkot a Keresztelő testét fedő, tépett szélű vörös drapéria. Ez a szerepcsere Kracker egyetlen invenciója a vázlaton és különösen hangsúlyossá válik az oltárképen, annak arányváltozása miatt. A megrövidült előtér következtében a főalak előrébb lép, a dűsan redőzött vörös lepel tömegének megnövelése pedig még nagyobb nyomatékot ad prédikáló személyének. A kereszt és a lepel mögül kibukkanó kerek gyermekfejek a znojmoi képen talán első megjelenései azoknak a — velencei festészetből átvett, Troger-nál is előforduló — gyakran alulnézetből ábrázolt zsáneralakoknak, amelyeket Kracker rendszeresen szerepeltetett nagyobb, sokfigurás kompozícióin.[11]

Ismét a trogeri Feltámadás-bozzettókkal közös részlet a kép jobb alsó részén könyökére hanyatló, felemelt kézzel a levegőbe kapó férfi alakja, amely az osztrák későbarokk festészetnek bevett, nápolyi eredetű festészeti közhelye. A két harcos kapcsolata, beállítása egy keveset változott a nagy oltárképen.

A bécsi vázlaton szereplő, de a znojmoi képről lemaradt figurák közül kettőt újra felhasznált Kracker 1762-ben, a jászói főoltárképen, illetve annak két változatán. A három bozzettót összehasonlítva jól azonosítható Kracker kézjegye, elsősorban a lepellet fedett fejű férfi és a kisgyermeket tartó, háttal ábrázolt asszony megegyező motívumai által. Az ecsetjárás, a vázlat-stílus egy, a zناimi képekhez időben közelebb álló Kracker-bozzetto stílusával is eredményesen vethető össze. A sasvári (Sasvár, CŠSR) Remete Szent Pál mellékoltárkép (1757)



3. Kracker János Lukács: Keresztelő Szent János prédikációja, vázlat, 1750 körül. Österreichisches Barockmuseum im Unteren Belvedere in Wien

— jóval egyszerűbb kompozíció — Budapesten őrzött színvázlatán több részlet, így a repoussoir-nőalak, a karok-kezek mozdulata és modellálása, a drapériák sárgás-meleg ecsetvonásokkal fölrakott csúcsfényei, az ég felhősfoszlánnyai az áttetsző gyermek-angyalokkal, a háttérbe vesző alakok és fejek szögletesen elnagyolt vonásai mintegy visszamenőleg megerősítik az 1750 körülre datált bécsi Keresztelő Szent János prédikációja-vázlat attribúcióját.[12]

Az első Znaim-környéki kisebb munkák közé tartozott az a mellékoltárkép-pár, amelyet 1750-ben festett Kracker Hodonice Szent Jakab plébániatemploma számára. A Loyolai Szent Ignác megdicsőülését ábrázoló oltárkép szignált, datált; párdarabja Antiochiai Szent Ignác apoteózisa. A két festményt ma a közeli Tasovice plébániáján őrzik restaurált, jó állapotban [13], előkészítő vázlat-rajzaik pedig megtalálhatók Szegeden, a Móra Ferenc Múzeumban.

A szegedi barokk rajzgyűjtemény a Magyar Nemzeti Galériában 1979 őszén megrendezett Kracker- emlékkiállításán került először nyilvánosság elé. A különböző mesterek műveiként leltározott és nyilvántartott lapok első, megközelítő tudományos feldolgozása, Kracker életművébe történt besorolása a kiállítás rotaprintes katalógusában jelent meg.[14] A harminchét változatossá igényű technikájú és rendeltetésű lap katalogizálása, esetleg ki egészítésük, Kracker rajzművészetének, egyúttal festői munkamódszerének az értékelése a kutatás következő

feladata. A festő életművébe történt beillesztésüket, kronológiájukat azok az oltárkép-vázlatok szabták meg, amelyek ma is meglevő, ismert Kracker-művekhez társíthatók. A kiállítási katalógusban főlvázolt sorban a korai művek között, de meghatározatlanul szerepeltek a Szent Ignác-rajzok, amelyek a Tasoviceben őrzött oltárkép-párhoz szolgálhattak előtanulmányul. A korábbi Kracker-irodalom az — elveszett — Szent Jakab főoltárképet említi Hodonice kapcsán, a két mellékoltárkép tárgyát, a rajzok szempontjából informatív leírását ismét a hivatkozott disszertáció közli. A két festmény szinte valamennyi részletét tekintve pontosan megfelelője a két rajznak, eltérő azonban a formátumuk: a rajzok ovális formába komponáltak, a kivitelezett két mű álló téglalap alakú.

A Loyolai Szent Ignác megdicsőülését bemutató rajzon felhőn térdepel a papi ruhás jezsuita szent, jobbjaiban magasra tartja a sugaras oltáriszentséget. Térdénél két gyermekangyal, egyikőjük birétumát tartja, a másik összetett kézzel imádkozik. A rajz felső széle alatt ívelő felhőszalagból két szárnyas angyalfej bukkan elő. A rajz alsó részén a jezsuiták által legyőzött eretnekség sötétre satírozott jelképes figurája látható arca bukva, kezénél szétszórt könyvek. A témának a 18. század közepére képzőművészeti toposzá vált megfogalmazása a festmény-kivitelezésen jóval szerencsésebb: a jezsuita szent lába által tiport sátáni alak itt a felhő alá kuporodott erőteljes meztelen férfi, aki szinte a hátán hordozza legyőzőjét. A képnek ez a biztos rajzzal, a vázlaténál logikusabban megoldott részlete a Gonosz brutális arcának, kifejező kézmozdulatának, hullámzó drapéria-öltözkének festői elemeivel egészült ki. A tépett könyvek egyiken olvasható a szignatúra: Joan: Krakher Pinxit A: 1750.

A párdarab-festmény és a hozzá készült rajz különös ikonográfiája miatt érdemes figyelmet; Antiochiai Szent Ignác személye regényes mellékjelenetet hozott magával. A szintén körbe komponált rajzon az egyidejű ábrázolások Ignatius Theophorust, Antiochia püspökét, Loyolai választott védőszentjét vértanú halálának pillanatában és égi megdicsőülésekor mutatják be. A keresztény mártírt oroszánokkal tépette szét Trajanus császár. Halála után hívei testéből a szívét kivették és rajta arany betűkkel Krisztus monogramját találták. Ábrázolása a nyugati művészetekben ritka, jezsuita dekorációkban olykor Loyolai Szent Ignác párdarabjaként — utólag kreált előfutáraként — jelenik meg. Alakja kissé kontaminál Szent Ágostonéval, vértanúságának epizódja az egyedi; mások az attribútumként, lábánál ábrázolt oroszánok teszik egyértelművé személyét.

A hodonicei képen — és rajzán — is felhőkön ülve, püspöki ornátusban látható a szent, jobbjaiban nyitott nagy könyv, bal kezével az IHS kezdőbetűkkel megjelölt szívét emeli a magasba. Pásztorbotját gyermek-angyalok tartják, mitrája és a mártírok palmeája felhőpárnán fekszik. A kép bal alsó sarkában apró figurás vérengző, jelenet: erős kőfallal körülvett udvaron — a középkorig visszaregésztett római arénában — két rászabadított oroszán közt sínylődik a püspök, egy harmadik vadállat most ront ki a felvont rácsos kapu alatt. A rajzon jobbról még egy oroszán árnyalakja közelít, és jól kivehető a vértanú földre hányt sívege, pásztorbotja, az oroszánok által szétmarcangolt püspöki dísze.

A két közepes kvalitású rajz az akadémiai stúdiумok aprólékos modorában, gondos satírozással, némiképp Troger rajzstílusának a hatása alatt készült. Elképzelhető, hogy a festmények kivitelezését még egy előkészítő fázis, egy pontosabb modelletto-pár is megelőzte. Az egyszerűbb Troger-kompozíciók és a nagy számban készült Unterberger-oltárképek — itáliai hagyományú — „apoteózis”-sémáját követő nagyfigurás, kiegyensúlyozott, diagonális elrendezés az oltárkép-páron nem változott. A tervezett ovális forma helyett megvalósult téglány alak a széleken megrövidítette a képeket és kissé szorosabbra rendezte annak — enyhén megnyúlt — elemeit.

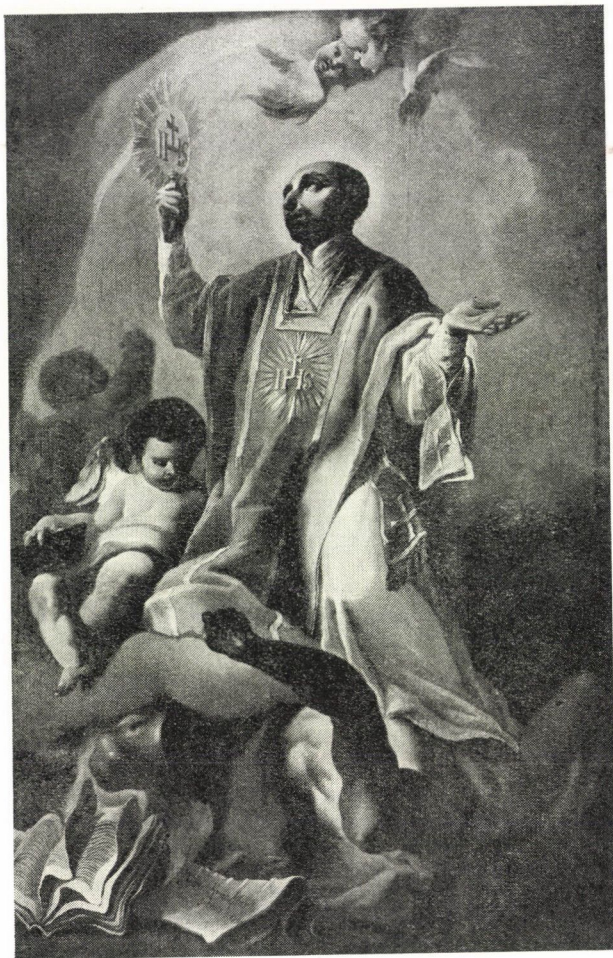
Kracker korai, 1750-es évekbeli festményeire általában jellemző az élénk meleg színekkel modellált, plasz-



4. Kracker János Lukács: Remete Szent Pál megdicsőülése, vázlat, 1757. Budapest, Bedő-gyűjtemény



5. Kracker János Lukács: Antiochiai Szent Ignác, 1750.
Tasovice, rk. plébánia



6. Kracker János Lukács: Loyolai Szent Ignác, 1750.
Tasovice, rk. plébánia



7. Kracker János Lukács: Antiochiai Szent Ignác, tollrajz,
1750. Szeged, Móra Ferenc Múzeum



8. Kracker János Lukács: Loyolai Szent Ignác, tollrajz,
1750. Szeged, Móra Ferenc Múzeum

tikus formák — beszédes mozdulatú, érzelmes arckifejezésű emberi alakok — egész képmezőt kitöltő hangsúlya, míg a későbbiekben nagyobb szerephez jut a környezet jelzése. A korai művek sorozatát gazdagította az Anna Petrová által felfedezett, szignált, datált Nepomuki Szent János mellékoltárkép 1754-ből, Alsó-Sebesen (Nížná-Sebestová, ČSSR), [15] amelynek vonalhalóval ellátott tollrajz-vázlata szintén megtalálható az 1979-ben közölt szegedi rajzanyagban. A lap meghatározása a korábban publikált oltárkép ismeretében egyértelmű volt, kompozíciós megoldását tekintve pedig közvetlenül társul a négy évvel korábbi Szent Ignác-lapokhoz, egyúttal a hodonicei oltárkép-párhoz. A felhőn ülő, papi ruhás szent alakja, arca, gesztusa szinte a két előző egyvelege, azonos a felső, ívelt képszel mentén szalagszerűen körbefutó felhő motívuma is. A rajzon jobboldalt lent elhelyezkedő ifjú angyalt a festményen a Szent Ignác-képek pufók gyermekalakjai váltották fel. Közös, és Kracker korai művében az Antiochiai Szent Ignác-oltárhoz kapcsolódik az a — egyébként gyakori — megoldás, hogy a szent vértanúságát elbeszélő jelenet, itt a Moldvába dobásé, mint apró kép a képben a bal alsó sarokban látható. Az alsó-sebesi képhez készült modell rajzstílusa az előző két lapétól sokban eltér, könnyedebb, nagyvonalúbb. A szaggatott körvonalakkal jelzett formák hangsúlyos vagy árnyalt részeit lavírozással emelte ki a festő. Kracker rajzainak egy jelentős csoportjára jellemző ez a látszólag közvetlenül Itáliához — Velencéhez —



10. Kracker János Lukács: *Alexandriai Szent Katalin vitája a bölcsekkel*, 1775. Egerbaktai plébániatemplom főoltárképe



9. Kracker János Lukács: *Nepomuki Szent János megdicsőülése, lavírozott tollrajz*, 1754. Szeged, Móra Ferenc Múzeum

kötődő, de osztrák és cseh földön is számos rajzoló barokk festő által művelt modor.

A rajzok szemléletesen együtt láttatják a jó Troger-tanítvány Kracker korai, térben egymástól eltávolodott műveinek nagyrészt még kutatásra váró összefüggéseit.

Egy további, eddig ismeretlen Kracker-bozzetto nemrég jutott a Magyar Nemzeti Galéria Régi Magyar Gyűjteményébe. A megvételre felkínált, Alexandriai Szent Katalin vitáját a bölcsekkel bemutató, igen rongált állapotú olajképet Garas Klára határozta meg szóban, és közvetítette, mint magyar érdekű művet a Galériának. [16] A téma, a kompozíció, a részletek azonossága egyértelműen vezetett az egerbaktai plébániatemplom főoltárához. A templomot 1773-ban emeltette Esterházy Károly egri püspök; hatalmas főoltárképe 1775-ből jelzett, s egy kifizetési számla szerint 350 forintot kapott érte Kracker. Maga a Szent Katalin plébánia csak 1789-től működött. [17]

A Szent Katalin-főoltárkép Kracker késői főműve, a magyarországi barokk oltárképfestés egyik legjobb ránk maradt emléke. A nagyméretű, színpompás kép valódi monumentalitással uralja a falusi templom jó arányú belső terét, amely az oltármenzával és -tabernákulummal, a faragott, aranyozott képkerettel együtt az egri mesterek jellegzetes helyi „Gesamtkunstwerk”-je. Jól lehet az egerbaktai vállalkozásról még így is viszonylag kevés írott adat áll rendelkezésünkre, pusztán nagyságrendje miatt is valószínű, hogy Esterházy püspök kiemelt gondot fordított elkészítésére. Maga a főoltárkép messze kiemelkedik Kracker öregkori, 1764 és 1779 között az egri püspökség területén sorra készített rutinos, közepszerű műveinek sorából. Két társával együtt

— Szent Márton beteget gyógyít, a tiszapüspöki plébániatemplom jelzett főoltárképe 1770-ből, illetve Evangelista Szent János a latiumi kapu előtt, 1773, Mezőtárkányban, mindkét kép rajzvázlata Szegeden — némiképp elszakadva a trogeri hagyománytól, szerencsésen közelíti meg újból a prágai Szent Miklós-freskó nagyvonalú képepítését, világos, tiszta koloritját, regényes részleteit, velenceies hangvételt, kvalitását.[18] A bozzetto létezésének pusztá ténye is a Szent Katalin-oltárkép kiemelkedő jelentőségéről tanúskodik, hírt ad továbbá a munkafolyamatnak arról a részéről, amely során a megrendelő a „kis forma” ismeretében maga is alakított a művön — ahogyan például a liceumi freskó esetében forrásról Esterházy alkotó befolyásáról.

Meglehetősen ritka témát jelölt ki a püspök a főoltárkép tárgyául: Alexandriai Szent Katalin vitája a bölcsekkel nem barokk téma, a középkor óta szinte alig fordul elő a képzőművészetben. Helyi hagyományról, Katalin-kultuszról — a templom adatainak ismeretében — nem beszélhetünk: teljesen önkényes, és úgy tűnik, céltos a tituláris szent megválasztása és a főoltárkép témájának a kijelölése. A korszerű műveltségű Esterházy mecénási működése, művészeti pártoló jelentősége a szakirodalomban alaposan feldolgozott.[19] A képzőművészetek változatos fegyvertárával vette fel a harcot a felvilágosodás egyre erősödő egyházellenes törekvéseivel szemben, eszközeinek széles skáláján egyaránt szerepel a rokokó érzéki-érzelmi hatásadászat és a katolikus történelem didaktikus, száraz elősorolása. Itt a felvilágosodás tanai számára újabban kisajátított disputa, a racionális meggyőzés módszerét, annak eszményét kívánja a katolikus hagyományokhoz visszacsatolni, és az ötven bölcset és a császárnét hitvitában megtérítő Katalin — mintegy győzedelmes Ecclesia — alakjában korszerű módon, ismét az Egyház igazát hirdetni.

A 18. században ritka témaválasztás ismét előképek segítségére utalta Krackert. A Szent Katalin-kompozícióhoz — jelen ismereteink szerint — legközelebb álló és némiképp rokon gondolkörű mű Michelangelo Unterberger 1751-ben elkészült oltárképe a bécsi Ágoston-rendiek templomában: A tizenkét éves Jézus a templomban. Ez a kép, több rajz- és színvázlatával együtt[20] bizvást állhatott példaképül Kracker számára. A Troger és Gran nagy nemzedékéhez tartozó, szintén Itáliát meg-

járt tiroli festő maga is oktatót a bécsi Képzőművészeti Akadémián, és Trogerénál higgadtabb, megállapodott festői stílusa alkalmas volt az olasz későbarokk formák, megoldások konzerváló továbbítására. Unterberger Kracker — és generációjára — gyakorolt lehetséges hatását újabban hangoztatja a szakirodalom.[21]

Az Unterberger-képek és a két Kracker-féle Disputa összevetése talán megvilágít valamit a festői és megrendelői össz munka menetéből, s megmagyaráz néhányat a Szent Katalin-vázlat és a főoltárkép között megfigyelhető eltérésekből. Mindenütt azonos a körkörös csoportfűzés a középre helyezett sugárzó, világos főalakka, egyezik továbbá a Kracker korábbi műveiből is ismert, keleti öltözékű, változatosan jellemzett szakálás férfiak — velenceies — típusa, elhelyezkedésük, mozdulataik. Kracker a vázlaton az Unterberger-kompozíció befejezettebb változatain látható, reneszánsz hagyományú helyszínrre, baloldalt nyitott oszlopos csarnokba helyezte el a jelenetet. Itt még csak a főalak megváltoztatásával kívánt az ikonográfiai követelményeknek eleget tenni, és az eredmény meglehetősen profán, a hatás korántsem egyértelmű: a velencei settecento világi festészetéből ismert görög-római hősnők méltó utóda a sudár, karcsú, előkelő öltözékű, koronás Katalin. Bizonyára Esterházy korrekciójának köszönhető, hogy a nagy kép számos konkrét, magyarázó részlettel egészült ki. A baloldalt látható császári pár alakját még mindig Unterberger képeinek hasonló részletéről kölcsönözte Kracker, az építészeti háttér azonban elmosódott és átadta helyét a képmező felső részét elfoglaló homályos égi szférának, amelyben a balról sziluettként felsejlő bálványt a jobbra fönt angyalok által hordozott nagy feszület ellenpontozza. Most már erre irányul Szent Katalin — módosított — beszédes gesztusa.

A vázlat és az oltárkép koloritja nagyjából azonos. Meleg, szinte egzotikusan gazdag, néhol, palettán belül, főlcsérlődtek egyes ruha- vagy drapériarészletek színei. Az egerbaktai izzó vörösbarna látvány helyett a vázlaton a sárgás csücsények dominálnak, és újonnan restaurált állapotban közvetlenül élvezhető az idős Kracker gyors, helyenként egészen virtuóz ecsetjárása. S míg a pompás oltárkép nagyvonalú retorikájával nyűgöz le, a vázlat téma és művész belső feszültségéről egyaránt árulkodó nyugtalansága által ragad magával.

Jávor Anna

JEGYZETEK

¹ Elfriede Baum: Katalog der Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Wien—München, 1980. Band 2. 721—722. Ezúton mondok köszönetet Dr. Hans Aurenhammer igazgatónak és Dr. Elfriede Baum gyűjteményvezetőnek személyes fáradozásukért, amellyel számomra a kép megtekintését lehetővé tették, továbbá a reprodukció közlésre bocsátásáért.

² Garas Klára: Kracker János Lukács 1717—1779. Budapest, 1941. 15, 58.

³ Jana Vránová: Dílo Jana Lukáše Krackera na Moravě. Disertační práce, Brno, 1972. (Kézirat, Filosofická fakulta University J. Ev. Purkyne) 94—96. Az oltárkép fényképéért a brnói műemlékfelügyelőségnek (Krajské strážníko Státní Památkové Péče a Ochrany Přírody v Brně) mondok köszönetet.

⁴ A. Schweigel: Abhandlung von den bildenden Künsten in Mähren, 1784. Közli: C. Hálová-Jahodová, Umění 1972, 185—; J. Winterhalter: Mährische Künstler in Znaim und Gegend, 1798—1800, kézirát; J. P. Ceroni: Skizze einer Geschichte der Bildenden Künsten in Mähren, 1807. Közli: M. Lomíková, Umění 1978, 69—. A legújabb irodalmi összefoglalást 1.: L. Slaviček: Vystava Johanna Lukase Krackera v Budapešti (recenzió), Umění 1980, 272—275.

⁵ Vránová i. m. 39; Ivo Krsek: Malířství I. polovina 18. století na Moravě. Sborník prací FFBUEP 1978—79, Brno 1980, 73; L. Slaviček i. m. 273.

⁶ Kracker János Lukács 1717—1779. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása Kracker halálának kétszázadik évfordulója alkalmából. Budapest, 1979. szeptember. Katalógus, írta Jávor Anna, kép a 9. lapon, kat. szám 23. Dr. M. Stehlik (Brno) hívta fel a figyelmemet J. A. Winterhalter azonos tárgyú és stílusú rajzára (Brno, Moravské Galerie, B 52) — a Krackere a rajz, és nem a szobor után készülhetett.

⁷ Jellemző kora műve Krackernak a Brnóban őrzött, jelzett Szent Sebestyén-oltárkép 1751-ből, közli Vlasta Kratinová: Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské Galerie. Katalógus, Brno,

1968, kat. szám 5, képpel; az alsó-sebesi Nep. Szent János-oltár 1754-ből, 1. 15. sz. jegyzet; valamint az újonnan meghatározott jelzett Szent András-kép (1754) a bécsi Belvedere barokk kiállításán (E. Baum i. m. kat. szám 163), amely minden bizonnyal magyarországi eredetű: Garas Klára: E. Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. Verlag Herold Wien—München, 1980. Band 1—2. (recenzió) Művészettörténeti Értesítő 1981/3. 223.

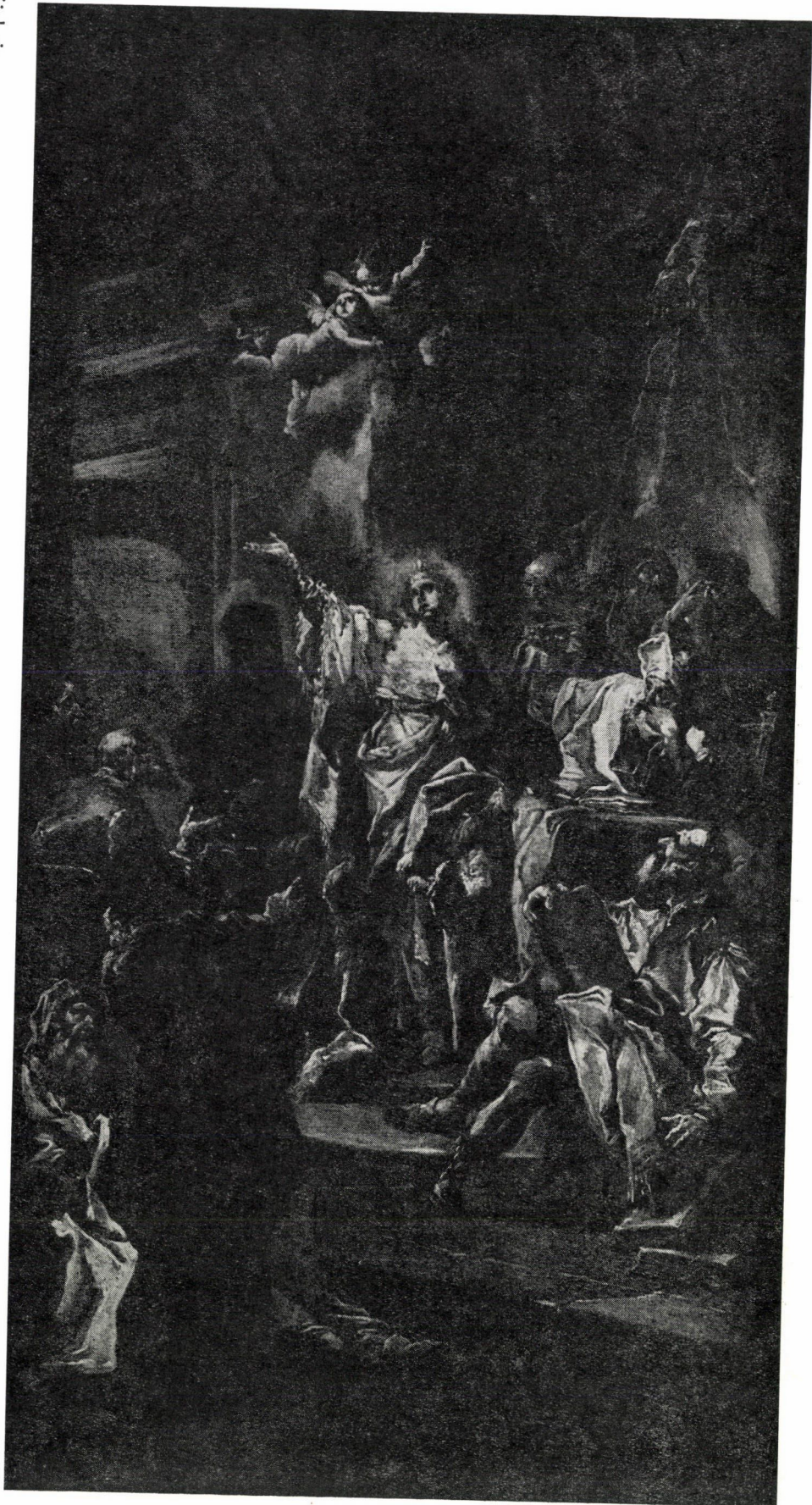
⁸ Garas K. i. m. 1941, 15, 58; a hradischi vállalkozásról a 6—7 lapon vö.: W. Aschenbrenner-G. Schweighofer: Paul Troger, Leben und Werk, Salzburg 1965, 75; I. Krsek 1980. i. m. 74; Slaviček i. m. 273.

⁹ Michael Krapf: Die „Taufe Christi” im Werk von Michelangelo Unterberger. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1980/81, 132—, ill. 137— a tájbrázolás elemzésekor hangsúlyozza a víz szimbolikus jelentését a Keresztelő Szent János a pusztában ábrázoláson is, esetünkben azonban a képtípusok kevésbé tudatos keveredéséről lehet szó. Analógiákhoz és a feltételezhető barokk prototípusokhoz (Murillo, G. Reni, C. Maratta) 1. a cikkben hivatkozott példákat. A jászói főoltárkép leegyszerűsített replikája Kracker Krisztus keresztelése képe a Neu Reich-i (Nová Ríše, ČSSR) premontrai apátság templom szentélyében, 1766-ból (Vránová i. m. 141.).

¹⁰ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, ill. Salzburg, Sammlung Kurt Rossacher, a freskóval együtt közli: W. Aschenbrenner-G. Schweighofer i. m. 75, 93, 103; 5. kép.

¹¹ Pl. Prága, a kisoldali Szent Miklós templom Vizitáció-melékoltára, 1760—61; Jászó, a premontrai apátság ebédlőjének menyegzőfreskója, képét 1. A Güntherová: Jasov, h. n. 1958. 56. kép. A motívumot az újabb irodalom mint jellemzően Kracker kezére valló jegyet tartja számon attribúciójánál: Jana Vránová: Jan Lukáš Kracker — autor křivové cesty v Opavě-Kateřinkách. Sborník Památkové Péče v Severomoravském Kraji 3. Ostrava, 1977

II. Kracker János Lukács:
Alexandriai Szent Katalin vi-
tája a bölcsekkel, vázlat, 1775.
Magyar Nemzeti Galéria



159—, ill. 167—168; *Ivo Krsek*: Nové poznatky k dejinám malířství 18. století na Moravě. Sborník prací FFBUJEP Brno 1977—78, 69. — a fenti opavai stációképekről, ill. Hradec u Opava Kapisztrán Szent János oltárképének meghatározása.

12 A jászói főoltárkép színvázlatait (*Garas* i. m. 1941. 20.) ma a pozsonyi Nemzeti Galéria (Slovenská národná galéria, Bratislava), illetve a kassai városi múzeum (Výhodnoslovenské múzeum, Košice) őrizi. A budapesti Bedő-gyűjtemény Kracker-vázlatát *Garas Klára* azonosította: Franz Anton Maulbertsch és kora, kiállítási katalógus, Budapest 1974. 15. lapon.

13 *Vránová* i. m. 1972, 44, 96—98. A két kép fotóját a brnói műemlékfelügyelőségnek (Krajské středisko SPPOP v Brně) köszönöm. Hodonice Szent Jakab-főoltáráról: *Garas* i. m. 1941. 7; *Vránová* i. m. 1972. 168— az eltűnt művek jegyzékében.

14 *Jávor A.*: Kracker ... kiáll. katalógus 1979, 36—37. kat. szám. A rajzgyűjtemény származásáról *Szeles Zoltán*: Völgyessy Ferenc képei és a szegedi műgyűjtés útja. Művészettörténeti Értesítő XX. 1971. 23; stílusi értékelésükhöz *Slaviček* i. m. 273.

15 *Anna Petrová-Plesková*: Zur Frage des Wirkens Johann Lukas Krackers und seines Kreises in der Slowakei. *Ars*, 1971 1—2, 95—98.; a rajzhoz *Jávor A.* i. m. 1979. 30. kat. szám; a kompozíció rokonságát megfigyelte *Vránová* i. m. 1972. 44, 9. sz. jegyzet is. Valamennyi mű sémája a P. Monaco n. t. szette Pittoni-képet (Nep. Szent János megdicsőülése, Schönbrunn, kastélykápolna, 1728 k. l. *F. Zava Boccazzi*: Pittoni. L'Op. ra completa. Venezia, 1979, 245.)

követi, míg az Antiochiai Szent Ignác kép ikonográfiájához külön metszet is előképpül szolgálhatott.

16 Alexandriai Szent Katalin vitája a bölcsekkel, 1775, vászon, olaj, 76,5×40,5 cm. Ltsz. 80. 3. M. Vétel a BAV Kossuth L. utcai fiókjától 1980-ban. Restaurálta Eisenmayer Tiborné 1981-ben.

17 Heves megye műemlékei, szerkesztette *Dercsényi Dezso-Voit Pál*, II. kötet, Budapest, 1972. 631—635 irodalommal; ill. Az egri Főegyházmegeve Schematizmusa az 1975. szeptévbén. Eger, 1975. 25.

18 *Garas* i. m. 1941, 44—45; *Garas Klára*: Magyarországi festézet a XVIII. században. Budapest, 1955, 182, 201, 228.; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei 2. Budapest, 1961, 185, 300. — uitt 170.: a kunszentmártoni Szent Márton főoltárkép nem Kracker műve, hanem a tiszapüspöki kép gyenge másolata 1789 (?)-ből; *Voit Pál* i. m. III. kötet, Budapest 1978, 429—433; *Jávor A.* i. m. 1979, 51, 52, 53. kat. szám.

19 *Voit Pál* i. m. I. kötet, Budapest, 1969, 161—281.

20 Képek további irodalommal. *Hoffmann Edit*: Vázlatok, tanulmányok a rajzgyűjteményben. Az O. M. Szépművészeti Múzeum Évkönyvei VIII. 1937, 138—139; *Garas Klára*: A XVIII. század német és osztrák rajzművészete. Válogatott mesterművek a Szépművészeti Múzeum rajzanyagából. Budapest, 1980. 8. tábla.

21 *Slaviček* i. m. 274.

Fotók: Ajtós Éva (1, 4, 7, 8, 9, 11); J. Hejkmánková, Brno, SPPOP (2, 5, 6); Österreichische Galerie, Wien (2); Országos Műemléki Felügyelőség (10).

ZUR AKTIVITÄT VON JOHANN LUCAS KRACKER

Ein Ölgemälde von kleinem Format aus der Barocksammlung des Wiener Belvederes wurde unter Nummer 513. als ein Werk aus dem Troger-Umkreis in dem im Jahre 1980 erschienen wissenschaftlichen Katalog publiziert (Elfriede Baum: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien—München). Das schwungvolle und frische Werk, das die Predigt Johannes des Täufers darstellt, ist ein Altarbildentwurf und eine Kompilation von mehreren, in den 1730-er Jahren entstandenen Werken Trogers. Die Hauptfigur wiederholt die Einstellung des für die Decke der Kirche vom St. Andreä an der Traisen zgedachten Auf-erstandenen Christus, und die Gestalten der ihn umstehenden Zuhörerschaft hat der Maler von den Figuren der grossen Brotvermehrungsfresken, in erster Linie von demjenigen von Hradisch (Hradisko u Olomouce, ČSSR) ausgewählt. Der Katalog hat den Künstler sehr genau in der Person eines Gehilfen Trogers bestimmt, der an den obigen Arbeiten teilgenommen hat. Die verbale Formulierung associiert schon den Namen von Johann Lucas Kracker selbst, der in den Jahren 1746—1751 in Hradisch bei J. Th. Rotter gearbeitet hat. In Beziehung seiner Jászóer (Jasov, ČSSR) Deckenfresken hat schon Klára Garas den unmittelbaren Einfluss des Trogerschen Werks von Hradisch entdeckt und unsere Vermutung wurde durch die Kenntniss eines Kracker-Werkes mit gleichem Thema und gleicher Komposition, des Hauptaltarbildes der ehemaligen Znaimer Kapuzinerkirche (Znojmo, ČSSR) bekräftigt.

Das Hauptaltarbild wurde um 1750 verfertigt; für seine Angaben und für die Literatur habe ich der Universitätsdissertation von Jana Vránová (Brünn-Brno, 1972) zu danken. Die Kracker-Autorschaft des unsignierten Bildes beweisen die Erwähnungen der ersten Verfasser der mährischen Kunstliteratur vom Ende des 18. Jahrhunderts. Den archivalischen Angaben nach lebte Kracker mindestens im Zeitraum von 1749—1756 in Znaim und aus den vorangehenden Zeiten kennen wir Werke, die auf steierisch—slovenischen Boden entstanden sind, während er in der Jahren 1750 mehrmals auch nach Ungarn gekommen ist. Seine frühen Altarbilder sind meistens einfache, die Apotheose eines Heiligen darstellende Kompositionen. Das Znaimer Hauptaltarbild „Johannes der Täufer“ überragt die anderen durch seine Dimension und Funktion sowie durch sein „Handlungsreichtum“. Die Ansprüche der Arbeit — und gewiss auch die des Bestellers — machten ein Farbenentwurf notwendig, wozu Kracker die Werke seines grossen Meisters zur Hilfe genommen hat.

Das Format des Wiener Entwurfs und des Znaimer Bildes treffen sich nicht völlig überein, so sind einige Détails vom Altarbild weggeblieben. Zwei von diesen charakteristischen Trogerschen Figuren hat Kracker später, an dem Jászóer Hauptaltarbild „Taufe Christi“, beziehungsweise an dessen Entwürfen wiederholt angewendet. Die drei Bozzetti miteinander vergleichend kann Krackers Handschrift zunächst durch die analogen Motiven des mit einem Schleier verhüllten Mannes und der Rückenfigur der ein Kleinkind haltenden Frau wohl identifiziert werden. Die Pinselführung, der Entwurfstil ist auch mit dem Stil eines dem Znaimer Bild zeitlich näher stehenden Kracker-Bozzetto ergebnisvoll zu vergleichen. Mehrere Détails an dem in Budapest bewahrten Farbenentwurf des Sasvárer (Saštín, ČSSR) Heiligen Paulus der Eremit-Altarbildes (1757), sowie die Repossoir-Frauenfigur, die Bewegung und Modellierung der Arme und Hände, die einem in milden gelblichen Ton-aufgetragenen Glänze der Draperien, sowie die Wolkenfetzen des Himmels mit den transparenten Putten, die eckig groben Züge der im Hintergrund verschwindenden Figuren und Köpfe bekräftigen sozusagen rückgängig die Attribution des Wiener Johannes d. T.-Entwurfs aus den Jahren um 1750.

Kracker hat im Jahre 1750 für die Pfarrkirche der süd-mährischen Hodonice (Hödnitz) ein Nebenaltar-Bilderpaar gemalt. Die Verklärung des St. Ignatius von Loyola ist signiert, sein Pendant ist die Apotheose des St. Ignatius von Antiochien. Die beiden Gemälde sind heute im Pfarrhaus von Tasovice bewahrt und die zu ihnen gemachten Vorbereitungs-Zeichnungen sind im Szegeder Móra Ferenc Museum befindlich. Die Sammlung der Kracker-Zeichnungen ist am Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des Szegeder Museums gelangt. Die Kracker-Autorschaft der verschiedenen Barockmeistern zugeschriebenen Zeichnungen wurde anhand von jenen Altarbild-Entwürfen entschieden, die mit auch heute vorhandenen, bekannten Kracker-Werken associiert werden können. Die Bestimmung all der 37 Zeichnungen sowie ihre eventuelle Ergänzung, weiterhin die Bewertung der Zeichnerkunst von Kracker und gleichzeitig seiner malerischen Arbeitsmethode bilden die nächsten Aufgaben der Forschung. Bei ihrer ersten Vorführung an der im Jahre 1979 organisierten Kracker-Gedenkenausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie und in deren Katalog figurierten die St. Ignatius-Zeichnungen ohne genaue Bestimmung unter der Frühwerken. Von ihrem ovalen Format abgesehen sind diese in fast allen Détails Äquivalente der Hödnitzer Bilder. Zu Krak-

kers ersten Werken gehören einige Studienzeichnungen, unter ihnen auch Nachzeichnungen: wie z. B. die des Erzengels Raphael von den Figuren von J. Winterhalter d.ä. am Hauptaltar mit Statuen der Brünner Dominikanerkirche, weiterhin auch die mit den St. Ignatius-Darstellungen verwandte Apotheose des Hl. Johannes von Nepomuk, ein Modello des im Jahre 1754 signierten Alsó-Sebeser (Nižná-Sebasová, ČSSR) Nebenaltaresbildes.

Ein weiteres, bisher unbekanntes Kracker-Bozzetto ist unlängst in den Besitz der Ungarischen Nationalgalerie gelangt. Den Religionsstreit der Hl. Katharina von Alexandrien darstellende Altarbild wurde von Klara Garas mündlich bestimmt. Das Thema, die Komposition, die übereinstimmende Détails haben eindeutig zu dem aus 1775. signierten Hauptaltarbild der Pfarrkirche in Egerbakta geführt. Diese späte Hauptwerk Krackers hebt sich aus der Reihe der zwischen 1764—1779 im Auftrag von Károly Esterházy, Bischof von Eger aufeinanderfolgend geschaffenen, rutinierten und mittelmässigen Werken weit hervor. Durch den grosszügigen

Bildbau, die helle Farbigkeit, die romantischen Détails, die venezianische Tongebung und den Qualität kommt dieses Bild — sowie das signierte Hauptaltarbild in Tiszapüspöki: Hl. Martin heilt Kranken, 1770 und das Hl. Johannes d. Ev. vor dem Latiumer Tor, 1773 in Mezőtárkány, Zeichnungsentwürfe für die beiden in der Szegeder Sammlung — dem Prager St. Nikolaus-Fresko wieder gegliückt nahe. Kracker jedoch suchte ein Vorbild zur Szene der Disputa im Troger-Umkreis; er hat das im Barock ungewöhnliche Thema zunächst — im Entwurf — aufgrund des Wiener Altarbildes von M. Unterberger, der Komposition „Der zwölfjährige Jesus in der Kirche“ konzipiert. Der Meister mag einige Veränderungen auf die schöpferische Initiative des Bischofs Esterházy durchgeführt zu haben, der mit Absicht — auf die antiklerikalen Ideen der Aufklärung reagierend — gerade das Thema der Disputa an einem monumentalen, prachtvollen Altarbild, im Mittelpunkt die siegreich erstrahlende Gestalt der Katharina als Ecclesia, zu verkündigen erwünscht hat.

A MAGYAR KONSTRUKTÍV MŰVÉSZET KORSZAKAI PERIODIZÁCIÓS KÍSÉRLET

Jelen tanulmány nem vállalkozhat a magyar konstruktív művészet egész történetének bemutatására, sem a különböző konstruktivista tendenciák legjelentősebb alkotóinak részletes elemzésére. Célunk csupán egy periodizációs kísérlet felvázolása — és az eltérő korszakok rövid jellemzése —, melynek során azonban néhány elvi jelentőségű problémát is érintenünk kell. Ezek a következők: 1. a konstruktivizmus művészettörténeti kategóriájának kérdése a magyar művészet történetében; 2. a magyar konstruktivizmus általános jellemzői, illetve a nemzetközi konstruktivizmushoz való viszonyának kérdése; 3. a konstruktív művészeti áramlatok értékelésének néhány problémája.

A következőkben a konstruktivizmus művészettörténeti kategóriáját többé-kevésbé „szigorú” értelemben kívánom használni. Ez a „szigorú” kategóriaalkalmazat azonban nem feltétlenül egyezik a nyugat-európai, illetve orosz konstruktivizmus-értelmezésekkel, nem zárja ki a nyugat-európai, illetve orosz konstruktivizmustól eltérő mozzanatok, ellenkezőleg: éppen a sajátos mozzanatok megrajzolása a cél. Ugyanakkor magának a konstruktivizmusnak elvi meghatározásakor természetesen az egyetemes művészet konstruktivista megnyilatkozásai-ból kell kiindulni.[1]

A konstruktivizmus művészettörténeti kategóriájának „szigorú” — és időben szűkebb — vagy „lazább” — és időben tágabb — értelmezése, illetve az ennek többé-kevésbé megfelelő „konstruktív”, „konstruktivista”, „konstruktivistikus” jelzők használata némiképp párhuzamba állítható az absztrakt művészet kategóriájának alkalmazásával.[2] Az absztrakció és a konstruktív művészet éppen a természettel egyenértékű, a természet „mellett”, egyfajta „második természetként” létező önálló organizmus elvében találkozik. Míg az absztrakt művészet megőrizi tárgyatlanságának „poetikusságát”, egyetemeségét és transzcendens értékeinek „lefordíthatatlanságát”, addig a konstruktivizmus sajátos „absztrakt tárgyi struktúrákat” alkot, melyek éppen tárgyszerű objektivitásuk és fizikai-dologi megjelenésük által nemcsak a természet „mellett”, de perspektivikusan a természet „helyett” léteznek. A természetnek ezen perspektivikus kiszorítása vezet a konkrét társadalmi cselekvés felé. A konstruktivizmus tárgyai, akár utilitarista koncepciók alapján készültek, akár „autonóm” céllal, végső fokon egy átfogó szellemi rendszer anyagi megvalósulásai, melyek még lepraktikusabb formájukban is számos utópisztikus, illetve maximalista mozzanatot tartalmaznak. Ma már egyre inkább nyilvánvaló a funkcionalizmus, illetve a produktivizmus maximalista programjainak „naív” utópisztikussága és optimizmusa. A tatlini kontrarelief és a produktivisták „hasznos” tárgyai között valójában nincs olyan mély szakadék, mint ahogy maga Tatlin hirdeti: a „hasznosság” fogalma nemcsak a napi praktikum szolgálatát jelenti, hanem a társadalom egészének tárgyi-anyagi és szellemi-strukturális átforgatását, egy új és egyetemes értékrend társadalmi realizálását.

Karin Thomas és Gerd de Vries konstruktivizmus-meghatározásában az absztrakció ennek megfelelően egyfajta alapfeltétele a konstruktivizmusnak, mintegy a

„konstruktív tárgy” eszmei alapja: „Fejlődéstörténelileg a szuprematizmus egy stílusirányzatot képvisel az orosz konstruktivizmuson belül, amely mindenekelőtt a plasztikai formálásban hatott úttörő módon. Kiindulópontként Picasso plasztikus üveg-, fa-, fém-, bőr- és szövetkonstrukciói szolgáltak, amelyek azonban a tiszta absztrakció birodalmában nyertek értelmezést. Az absztrakt sztereometria eszközeivel kívántak önálló, a személyes érzelmektől megszabadított konstrukciókat alkotni, amelyek egy új, a matematika és a technika által uralt világ adekvát kifejezőinek tűntek.”[3]

J. M. Nash fejtegetéseiben a konstruktivizmus ugyan-csak az absztrakt művészettel szoros összefüggésben értelmezhető, ugyanakkor a kubista és a futurista művészeti gyakorlat képezi a konstruktivizmus „technikai bázisát”. Mondrian és Tatlin esetében a kubista térértelmezés közvetlenül előkészítette az absztrakt konstrukciók térszemléletének kimunkálását.[4]

A konstruktivizmus ezen értelmezéseiből — melyek többnyire fejlődéstörténeti szempontból közelítik meg az új művészeti jelenséget — hiányzik azonban a konstruktivista művészi attitűd expanzív természetének, a dologi-tárgyi valóság és a társadalmi valóság radikális átalakítására törekvő „aktivista-produktivista” jellegének érzékeltetése. Camilla Gray Tatlin munkáival kapcsolatban így ír erről könyvének „A konstruktivizmus keletkezése” című fejezetében: „1913–14 telén alkotta meg Tatlin az első Relief-képeket. Ez volt az első lépés a háromdimenziós képforma felé vezető úton, amely az önmagába zárt, szobrászian megformált tömegtől a nyitott, dinamikus konstrukcióhoz vezet, mely már magát a teret formálja meg. Ezekben a konstrukciókban a művész első ízben alkalmazta a valóság terét képi faktorként, s először alkalmazott különböző egymás mellé rendelt anyagokat azok kölcsönhatásaiban.”[5]

A konstruktivizmus esztétikai természetére nézve leg-lényegesebb mozzanat a valóságos térnek, a valóság terének képi faktorként való értelmezése, azaz az absztrakt művészet elvont tárgynélküliségének expanziója, közvetlen kiterjesztése a valóságos fizikai-tárgyi közegre. Innen már csak egyetlen lépés a térnek „társadalmi tér”-ként való felfogása, illetve ennek a „társadalmi tér”-nek, a társadalmi praxis terének radikális átforgatása az esztétikai aktivitás szélsőséges kiterjesztése révén. A művészet és az élet közötti határ így módon éppen az esztétikai-elvont princípium kiterjesztése, parttalanvá válása által következne be: ebben az utópiában a „társadalmi tér” tudatos és kreatív átforgatása által szűnik meg maga a művészet, hiszen így minden — minden tárgyiasság, az elidegenedett dologi valóság — művészté, esztétikailag megformálttá válik. A konstruktivizmusnak ez a „maximális” — és meglehetősen utópisztikus — programja a magyar konstruktív művészetben csupán távoli ideaként és nem konkrét programként merült fel.

A magyar konstruktív művészet előzményét a Kassák Lajos által 1916 novemberében alapított MA folyóirat munkásságában találjuk.[6] A MA tevékenysége már a tízes évek második felében, a hazai avantgarde „hőskorában” mutat olyan sajátosságokat, melyek szinte

napjainkig jellemzik a konstruktív művészetet Magyarországon. Ezek: 1. a hazai avantgarde indulásakor erősen keverednek az Európában egymástól erősebben elkülönült, egymással gyakran szemben álló művészeti tendenciák. Ez a differenciálatlanság a hatvanas évek legvégéig jellemző marad. Csak korlátozott érvénnyel beszélhetünk „experimentális” műtermi munkáról; s kevés olyan életművet találunk, melyben egy vizuális-plasztikai probléma szisztematikus feldolgozását követhetjük végig — a nyugati művészetben számos példát említhetnénk erre: Joseph Albers, Max Bill, Richard Paul Lhose, Theo van Doesburg, Bart van der Leek stb.

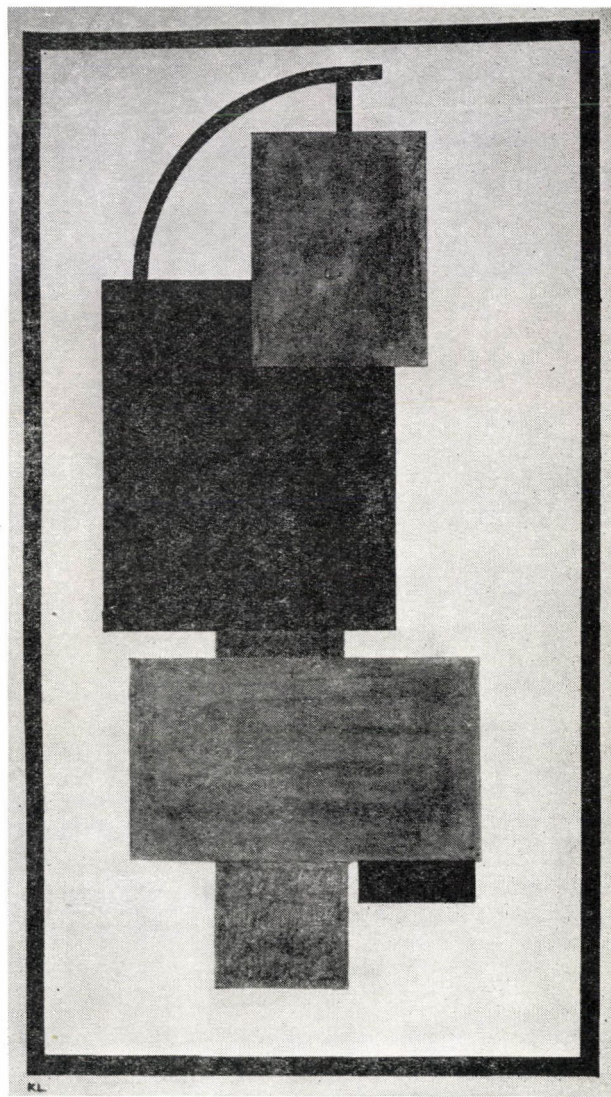
2. Magyarországon a konstruktív képzőművészet, vagy általánosabban a konstruktív plasztikai rendszer ritkán jelenik meg a maga teljes szemléleti tisztaságában — a kassáki Képzőművészeti Iskola, valamint Moholy Nagy László tevékenysége kivételes ebből a szempontból —; a strukturális szemlélet expresszív, dadaisztikus, epikus és szimbolikus mozzanatokkal keveredik. A szecesszióból örökölt sajátos tematikai szimbolizmus, az expresszionizmusból származó messianisztikus és pszichologizáló jelentésrétegek, valamint a politikailag elkötelezett „naprakész” aktivizmus egyaránt színezi a magyar konstruktivista törekvéseket. Ezzel kapcsolatos a művész-próféta felfogás tartós jelenléte, az avantgarde művészcsoportok egyfajta „szekta”-szerű zárt kollektívizmusa, szemben a mérnök-művész felfogással, illetve a Bauhaus-szerű racionális műhelyközösségekkel. A magyar konstruktivizmusban — a politikai nyomás és a társadalmi elszigeteltség következtében — az új plasztikai rendszerek kutatása is „küldetés”, heroikus gesztussá vált.

3. Magyarországon lényegesen kevésbé érvényesül egy logikus, folyamatos művészeti fejlődés, mint Nyugat-Európában. A történelmi-politikai események sokkal direkter és radikálisabban hatnak a művészeti életre, egy-egy jelentős történelmi fordulat szinte teljes újrakezdetre kényszeríti a művészeket is. Az eltérő művészeti irányzatok társadalmi értékelése is erősebben kapcsolódik a politikához, mint Nyugat-Európában. Az egymást követő generációk ezért kevésbé tudnak a megelőző generáció eredményeire támaszkodni. Szabó Júlia megállapítására hivatkozhatunk, miszerint: „Az aktivizmus nagy tehetségei nem a Nyolcak stílusából indulnak ki, hanem a Nyolcakkal párhuzamosan jelennek meg, közvetlenebb kapcsolatot tartva az európai törekvésekkel.” [7]

4. Mind a tízes évek legvégén, mind pedig a két világháború között, a konstruktivistának tekinthető tendenciák viszonylag szűk körben jelentkeznek. Nem számolhatunk jelentősebb bázissal, sem jelentős publikációs lehetőségekkel, kiállítási lehetőségekkel, sem önálló intézményekkel, mint amilyen a Bauhaus volt. Így a konstruktivizmus alapvetően „expanzív” karaktere háttérbe szorul, illetve áttételesen jelentkezik. Az egész társadalmi praxis átforgatására törekvő „aktivista-produktivista” szemlélet nem juthat el sem a konkrét tárgyformálás területére, sem a politikumba — amennyiben mégis, úgy közvetlen politikai ellenállásba ütközik a politikai intézményrendszer részéről. Itt Körner Éva kutatásait kell megemlítenünk, amennyiben ténylegesen megfigyelhető a hazai konstruktív művészet „szubjektívizálódása” és a hagyományosabb művészeti keretek közé való visszatérése. [8]

Mindezek a sajátosságok körülhatárolják, de nem magyarázzák meg a magyar konstruktív tendenciák reprezentatív alkotásait. Minden művészi oeuvre korrigálja és egyéni sajátosságokkal értelmezi újjá az általános jegyeket.

A magyar konstruktivista művészet első korszaka paradox módon a „bécsi korszak”. Az 1919-es proletárforradalom leverése után Bécsbe emigráló Kassák és szűkebb köre, Mácsa János, Uitz Béla, Moholy-Nagy László, Bortnyik Sándor, valamint a velük egyideig együttműködő Kállai Ernő tovább munkálkodnak a MA kiadásáért, illetve a MA nemzetközi kapcsolatainak kibővítéséért. Az új korszak új problémák elé állítja az avantgarde csoport tagjait. [9] A politikai helyzet megítélésében eltérések vannak a művészek között; éppígy az avantgarde

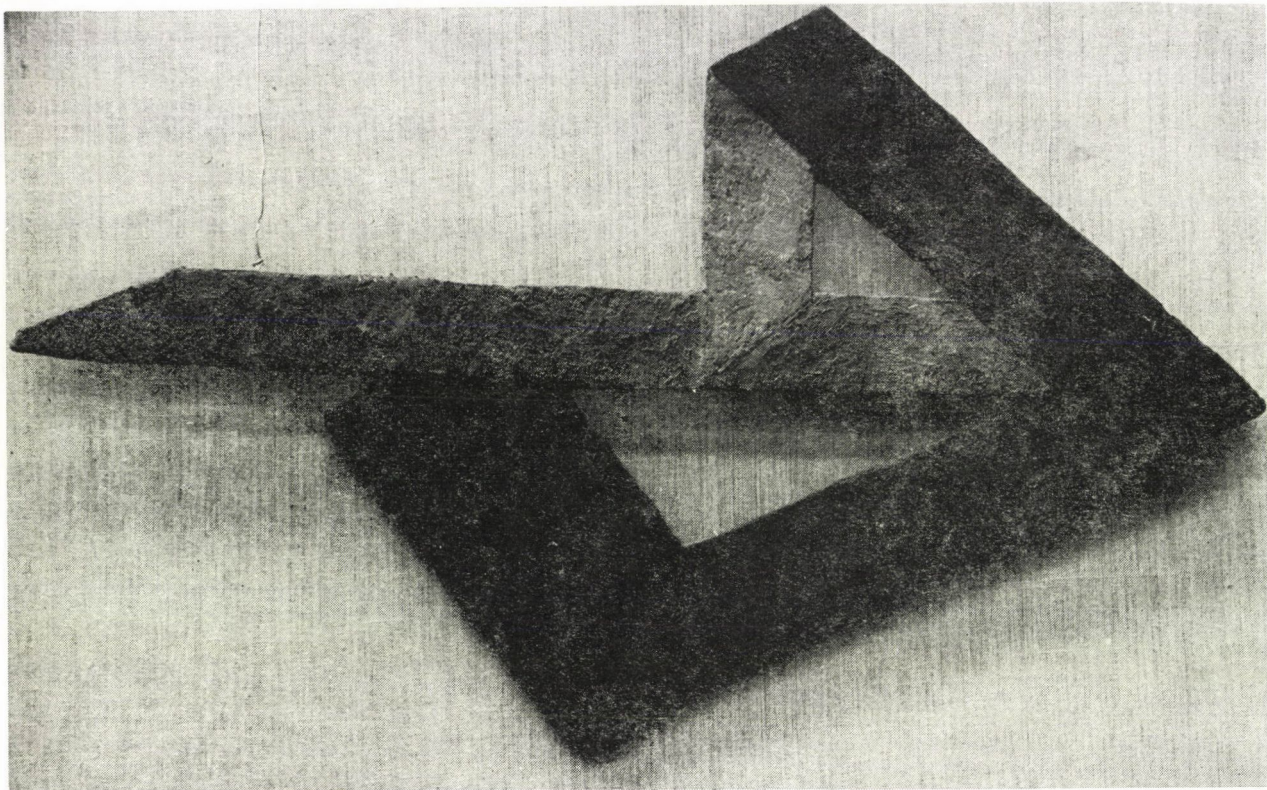


1. Kassák Lajos: Képzőművészeti Iskola. 1922. papír, tus, ceruza, 49 × 31,5 cm; JPM Modern Képtár, lsz. 75.151

művészet társadalmi szerepét illetően sincs teljes egyetértés. Az a direkt politikai agitáció és forradalmi tevékenység, ami a tízes évek második felében a hazai körülmények között az aktivista művészek hivatása volt, Bécsben talajtalanná vált. Kassák megérti az új helyzet „esztétikai kihívását” és egy sajátos választ talál: a Képzőművészeti Iskola.

A „bécsi korszak” kiérlelt, tiszta konstrukciói minőségileg más szemléletet reprezentálnak, mint a kubisztikus-expresszionista „aktivista stílus” dinamikus és tematikus alkotásai: elvont értékszemlélet, manifestumai. A Képzőművészeti Iskola, akárcsak Malevics szuprematizmusa, Mondrian neoplaszticizmusa, Theo van Doesburg elementarizmusa, nem közvetlen expresszívításában, nem tematikus-agitatív nyíltságában, hanem elvont-intellektuális síkon manifestál egy világszemléletet, illetve e világszemlélet értékrendjét, harmónia felfogását. [10]

Fontos jellemzői a „bécsi korszaknak” a proletkultus-agitatív-praktikus és az elvont szemléleti minőségeket manifestáló konstruktivizmus közötti viták, valamint a dadaizmus jelenléte a konstruktív művészetben. Mindkét sajátosság a fentebb említett differenciálatlansággal kapcsolatos, valamint azzal a ténnyel, hogy egy szűk, tömegbázis nélküli avantgarde értelmiségi és művész körrel van



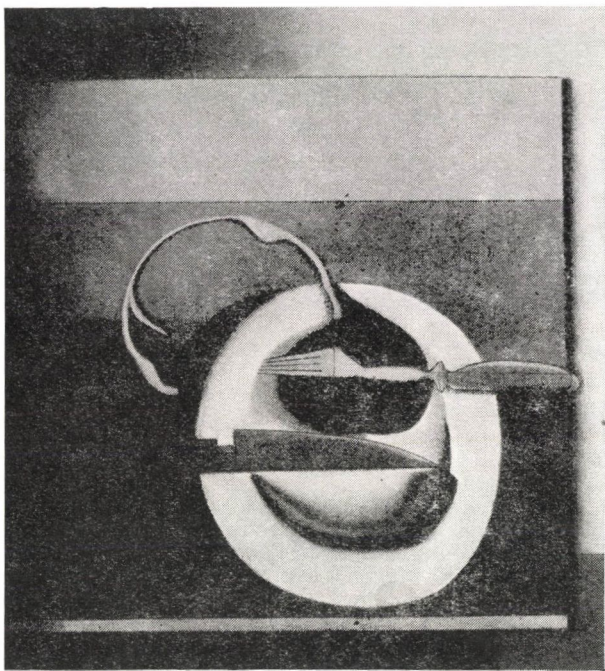
2. Péry László: Térkonstrukció I. 1922. színezett beton, 87 × 52 cm; Szépművészeti Múzeum, ltsz. 70.14.U.

szó, melynek szellemi izoláltsága csak fokozza a belső feszültségeket. Azok a viták, melyek a győztes proletárforradalom után Szovjet-Oroszországban a konstruktív tendenciák között kiéleződtek, kicsiben megtalálhatók a „bécsi-korszak” művészei körében. Azonban szükségképpen módosított formában. Amikor Szovjet-Oroszországban lehetőség nyílt a konstruktivista művészeknek az új társadalom aktív kialakítására, ez logikusan „felosztotta” a különböző irányzatokat aszerint, hogy hogyan viszonyulnak ehhez a praktikus tevékenységhez. A két szélső pólus nyilvánvalóan Malevics szuprematizmusa — mely az új ember értékszempontjének, intellektuális és etikai világképének elvont-spirituális manifesztációja —, másrészt Rodcsenko, Tatlin és köre produktivizmusa, illetve a proletkultusok tevékenysége, mely az új társadalom fizikai, materiális felépítésének, politikai átforgatásának rendelt alá minden vizuális-plasztikai művészi tevékenységet, tagadva Malevics szuprematizmusának autonóm művészetszemléletét. [11] A produktivizmus így kapcsolódhat a proletkult azon tételéhez, miszerint a proletariátusnak szakítania kell a burzsoá művészettel, amit a proletkult magával a művészettel azonosít.

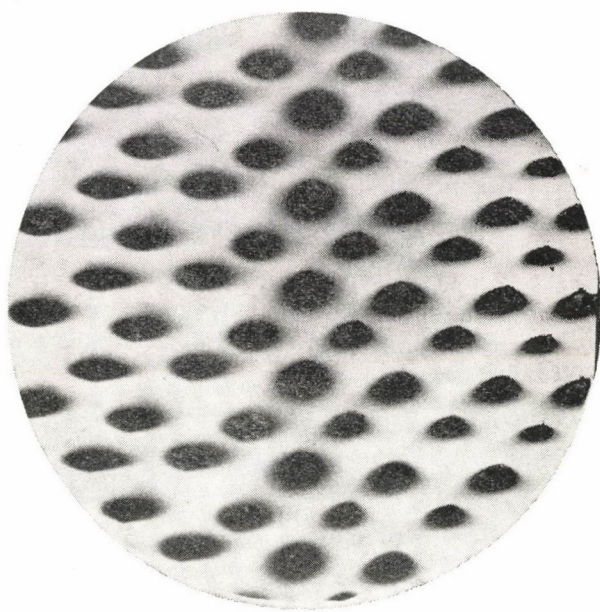
A fentebb jelzett két szélső pólus a magyar konstruktivizmus első korszakában, bár mindvégig követhető, a maga teljes tisztaságában ritkán bukkan fel. Annál inkább jelen van azonban a dadaizmus szemlélete, főként a berlini dada, mivel ez politikusabb, közvetlenebbül és radikálisabban kapcsolódik az első világháború utáni politikai-társadalmi valósághoz. A MA alkotói számára a dada jelenti a közvetlen politikai és társadalomkritikai tevékenységet; a dada reprezentálja magát a kaotikus és ellentmondásos „húszas éveket”, míg a Képarchitektúra letisztult plasztikai rendszere egyfajta „ideális” — és jövőbeni — viszonylatrendszert manifesztál. [12] Az, ami Szovjet-Oroszországban a produktivizmus és a LEF programja volt, Bécsben a dadaisztikus provokatív-ironikus formában megjelenő aktív politikai-ideológiai harc-

nak felelt meg. Míg a tízes évek aktivizmusában e két tendencia szorosan egymásba forrottan jelent meg — a patetikus expresszionizmus volt ennek katalizátora —, addig Bécsben különvált az elvont intellektuális értékek manifesztálását jelentő Képarchitektúra és a valóság töredékes, abszurd és kaotikus természetét közvetlenül kifejező, s ez ellen „mozgósító” dadaista vonal. Ez utóbbi egyúttal az aktivista-expresszionista vonások bizonyos konzerválását is magával vonta. Barta Sándor „Akasztott ember” című lapja, majd pedig az „Egység” és az „ÉK” című folyóiratok képviselik ezt a tendenciát. (Ezen belül is természetesen eltérő áramlatok fedezhetők fel, főként politikai motiváció alapján, hiszen az „aktivista-produktivista” és dadaista tendenciák erősebben politizálnak, tehát a politikai programok kialakításában szükségképpen érzékenyebbek az eltérések.) A polarizáció a másik oldalon megteremtette a magyar konstruktivizmus legtisztább irányzatát, a Képarchitektúrát.

A Képarchitektúra, melyet Kassák Lajos és Bortnyik Sándor alkot meg, s melyben Moholy-Nagy László is közreműködik, sajátos és fontos hozzájárulás az egyetemes művészet konstruktivista megnyilatkozásaihoz. Malevics szuprematizmusa, Mondrian neoplaszticizmusa, Theo van Doesburg elementarizmusa és El Lisszickij Proun-ja a legközelebbi rokonai, bár szemléletétől nem áll távol Pevsner és Gabo „realizmusa”, illetve Tatlin „kontra-relief-programja” sem; ez utóbbi két jelenség a plasztikai megformálás mikéntjében jelentősebb eltéréseket mutat a kassáki Képarchitektúrától. Ugyanakkor két mozzanatban sajátosan eltér a fent említett rokon jelenségektől. Egyrészt a „képiség” értelmezésében, a konkrét szkdekoratív mozzanatok, a kolorista minőségek, a „tradicionális” képi rend vállalásában, mely a homogén színmezők biztonságot és tömör anyagiságot sugárzó rendjét a szín fokozottan kiaknázott belső energiáival gazdagítja és a „megépítettség” érzetét a szín emocionális jelentésével kapcsolja össze. Másrészt az architektúra olyan fel-fogásában, mely bár rokon El Lisszickij Proun-jaival



3. Korniss Dezső: Csendélet tányérral és hagymával. 1934. pasztell, papír, 41,5×38 cm. Magántulajdon

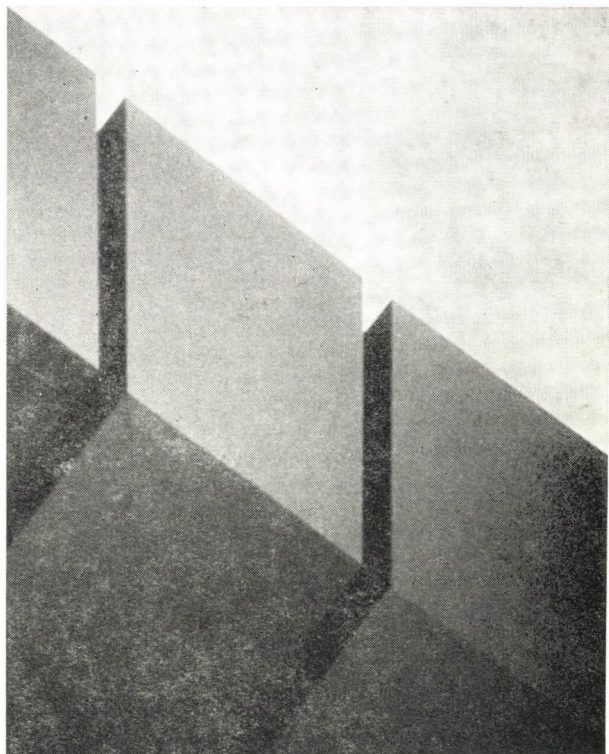


4. Hencze Tamás: Apollo 8 1969. olaj, papír, Ø 136 cm

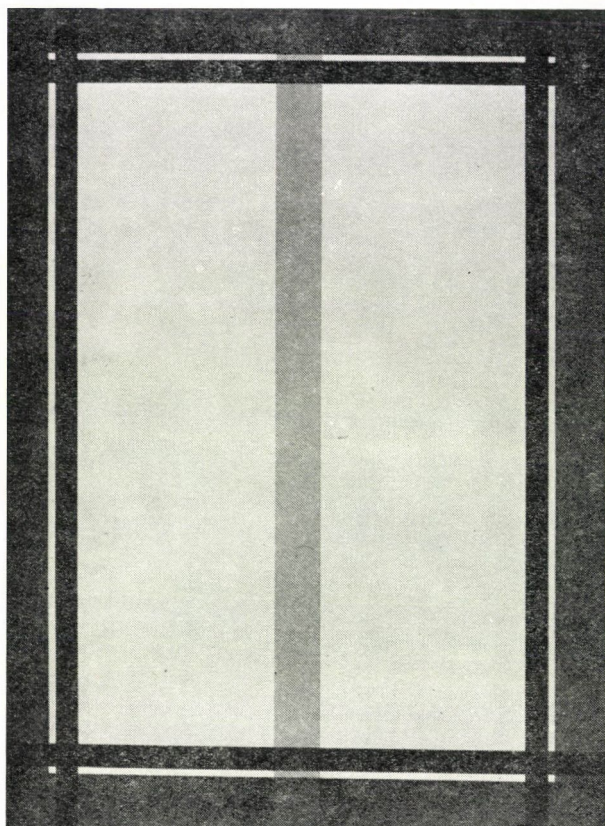
vagy Malevics architektúra-modelljeivel, mégis azoknál kevésbé utal a praktikusság — mégoly elvont — területeire, s több teret nyújt a homo ludens intellektuális játékoságának, az architektúra és a mechanikus szerkezetek abszurd-dadaista, s ugyanakkor „naiv technicista” felfogásának, a technika hatalmára való naiv rácsodálkozásnak.

A kassági Képarcitektúra részletes elemzése nem e tanulmány feladata.[13] További vizsgálódás témája a Képarcitektúra hatása a magyar képzőművészet fejlődésére. A konstruktivizmus későbbi korszakainak ismeretében úgy tűnik, hogy a Képarcitektúra a maga tisztaságában csupán egy rendkívül szűk körben fejtett ki jelentős hatást — a Kepes—Korniss—Trauner—Hege-dűs—Vajda csoport művészetében —, illetve jóval később a hatvanas évek közepén induló fiatal művészgeneráció némely tagjának művészetében, de ekkor inkább a hazai avantgarde tradíció tudatos és „ősöket kereső” attitűdje tűnik fontosabbnak, s nem a tényleges művészi hatás vagy folytatás. A Képarcitektúra így módon nem egy további fejlődés nagyszabású indítása, hanem egy hihetetlenül gyors és lendületes művészi-szemléleti fejlődés utolsó állomása, betetőzése a tízes évek legelején megkezdődött nagy progresszív áramlatnak. Ez az értékelés véleményem szerint párhuzamba állítható az irodalmi fejlődés értékelésével, az 1919 utáni nagy megtorpanással; azzal a jelentős különbséggel, hogy az emigráció művészete a képzőművészeti avantgarde újhullámát, fejlődésének betetőzését hozta, míg az irodalomban egyértelmű a visszaesés.

A „bécsi korszak” 1925-ben lezárul. 1919 után számos magyar művész vándorolt Európa művészeti központjaiba; legtöbbszörük a konstruktív művészet, építészet képviselőjévé vált.[14] A bécsi magyar avantgarde kapcsolatban állt az Európa más városaiban működő magyar művészek egy részével, és rendkívül jó kapcsolatokat épített ki a német, a szovjet-országi és a holland konstruktivista központokkal. Ez a kapcsolat 1925-re némiképp lazul, párhuzamosan a „bécsi kör” fokozatos szét-esésével. A „bécsi korszak” hanyatlása természetesen összefügg az európai avantgarde hullám apályával —, bár ez a jelenség sem egyértelmű, mivel pl. a németországi



5. Nádler István: A két kép. 1972. akril, vászon, 180×120 cm; a művész tul.



6. Tóth Endre: *Kép (Csikok)*. 1970. akril, vászon, 120 × 90 cm; JPM Modern Képtár, ltsz. 71.391

avantgarde éppen bizonyos stabilizációt él át, s a holland konstruktivizmus is még jó ideig teljes intenzitással működik; Párizsban pedig a szürrealizmus éppen csak fejlődésnek indul. Helyesebb talán az emigráció fokozatos izoláltságát, valamint az új társadalmi-kulturális helyzetre való merevebb reagálást kiindulópontnak tekinteni, hiszen egyértelmű avantgarde apályról csak 1933 után beszélhetünk.

A magyar konstruktív művészet második korszakának határait 1926–27 és 1937–40 között jelölhetjük ki. Szimbolikus nyitó aktusnak tekinthetjük a „bécsi korszak” vezető művészeinek hazatérését: Bortnyik Sándor 1925-ben, Kassák Lajos 1926-ban települt haza. E korszak egyik központi alakja továbbra is Kassák marad, ám korántsem mint aktív képzőművész, sokkal inkább szervezőként, egyfajta szellemi nevelőként és természetesen lapszerkesztőként. A művészeti újítások, merész kísérletek azonban már nem Kassák közvetlen köréből indulnak ki; sőt, olykor maga Kassák is értetlenül vagy legalábbis rezignáltan tekint az új művészeti megnyilatkozásokra. Ismét megismétlődik az előzőekben már bemutatott jelenség: a magyar avantgarde új korszakának ifjú művészei nem a hazai avantgarde mozgalmak eredményeiből indulnak ki, hanem európai előképek szolgálnak „mintául” művészi kísérleteikhez. Kassák és köre tevékenységét inkább „etikai útmutatónak” tekintik, mint esztétikai példának.

A művészi újítások magja a budapesti Képzőművészeti Főiskolán 1927 körül szerveződő avantgarde művészcsoport volt. Tagjai Kepes György, Korniss Dezső, Schubert Ernő és Trauner Sándor voltak. A csoport kezdetben a kubizmus és az orfizmus, valamint Matisse művészete felé orientálódott, amiben főiskolai tanáraiknak is jelentős szerepe volt.[15] 1927–28-ban azonban egyre erőteljesebben fordultak a Bauhaus munkássága felé, a

szovjet-országi avantgarde művészei felé, s a csoport egyik tagjának, Korniss Dezsőnek személyes hollandiai élményei alapján Mondrian és a De Stijl absztrakt művészete felé. Ekkor fedezik fel maguknak a magyar avantgarde művészetét, Kassák és Bortnyik Képarcitektúráját, s ekkortól figyelik rendszeresen a Dokumentum, majd pedig a MUNKÁ folyóiratokat. Kassákkal ekkor még nem álltak személyes kapcsolatban. 1928-ban újabb fiatal művészek kapcsolódtak a csoporthoz, amelynek tagjai már önálló kiállításokon mutatkoztak be[16]: Hegedűs Béla, Vajda Lajos és Veszelszky Béla. Az 1928. májusi műcsarnoki növendékkiállításán bemutatott modern szellemű munkáik, valamint az 1929-es KUT-beli szereplésük jelentős — pozitív és negatív — sajtóvisszhangot keltett.[17] 1930 márciusában pedig a budapesti Tamás Galériában rendeztek nagyszabású, immár 15 főre kibővült csoportkiállítást, amely nyilvánvalóvá tette, hogy új avantgarde mozgalom született Magyarországon. Ugyanakkor éppen ekkorra vált az is nyilvánvalóvá, hogy szemben a „bécsi korszak” viszonylag szűkebb és homogénebb tendenciáival, 1930-ban egy rendkívül heterogén, esztétikailag és politikailag meglehetősen különböző nézeteket valló csoportosulás szerveződött, ami csak rövid ideig maradhat viszonylag egyben. A Tamás Galéria kiállítása utáni éles sajtótámadások, valamint a csoport jónéhány tagjának kivándorlása, a magyarországi politikai helyzet súlyos válsága és erős jobbrtolódása, illetve az avantgarde csoport meglehetősen elszigeteltsége a csoport széteséséhez vezetett. Ami 1930 után történt, az tulajdonképpen az egykori csoporttagok többé-kevésbé egyéni művészi útjának története.

Mégis, az 1927 és 1930 közötti művészeti alkotómunka megmutatta, hogy egy nagyon is sajátos felfogású csoport vállalkozásáról van szó. Konstruktív művészetük, amely a racionális és konkrét térszervezésen, a belső képi-plasztikai egyensúly megteremtésén, elvont szellemi viszonylatok reprezentálásának igényén alapult, ugyanakkor a sajátos hazai társadalmi helyzet megragadására is irányult. A művészek szociológiai helyzetének, a hazai társadalmi feszültségeknek, a munkanélküliségben és nyomorban élők kilátástalan világának kifejezését összekapcsolták egyfajta elvont, „ideális” viszonylatrendszer kifejezésével. Az elvont minőségek és a nagyon is konkrét, társadalmi és politikai jelentések egy struktúrában való összekapcsolása, a konkrét „negatív” és az elvont „pozitív” egymásravezítése adja esztétikai programjuk leg-sajátosabb karakterét. Ennek a programnak a jegyében alkalmazzák a fotóberagasztást és a fotómontázst az elvont geometrikus kompozíciók plasztikai rendszerében. A fotók az aktuális társadalmi feszültségekre utalnak, olykor asszociatív, olykor dokumentarista hűséggel; míg a tárgy nélküli geometrikus rendszer az elvont, szellemi jelentések síkján szerveződik. A fotó vagy fotómontázs, illetve az anyagberagasztások (szimbolikus jelentésekkel: újságpapír, falemez, csomagolópapír, dohányhulladék stb.) átértelmezik a képek elvont-szellemi jelentéseit, ugyanakkor az absztrakt geometrikus rendszer megtartja a disszonáns mozzanatokat. A plasztikai egyensúly ily módon nem harmonikus, nem az „ideális” és letisztult viszonylatokat reprezentálja, hanem az ellentmondást magát, komoran és tömören. Ezért úgy vélem, a magyar konstruktivizmus második korszakának fiatal művészei nem a kassáki Képarcitektúra szellemi örökösei, hanem egy ellentmondásokkal és válságokkal terhes, a kibontakozás reményétől megfosztott korszak kifejezői. Művészetük ezért nem „tisztá” konstruktív művészet, hanem — ahogy maguk elnevezték: — „konstruktív-szürrealista” művészet. Ezt a terminológiát nemcsak történelmi hitelessége miatt használhatjuk, hanem valóságos jelentése miatt is, hiszen az elvont szellemi minőségeket plasztikai erőviszonyokban kifejező konstruktív rendszer valóban asszociatív-szürrealis elemekkel kapcsolódik egybe, ily módon tágítva a húszas évek első felének konstruktív formavilágát egy konkrét és „politikussabb”, ám ugyanakkor közvetlenebb és személyesebb kifejezési nyelv felé.[18]

Kassák és a fiatal avantgarde művészek viszonya híven tükrözi felfogásmódjuk különbözőségét. Együtt-

működésük 1929-től 1930 végéig tartott; 1930 után csak Schubert Ernő publikált rendszeresen a MUNKÁ hasábjain, illetve vett részt a MUNKÁ rendezvényein. A csoport többi tagja — hosszabb-rövidebb együttműködés után — kilépett a MUNKÁ-körből, főként esztétikai és a művészet társadalmi küldetését érintő nézeteltérések miatt. Kassák az 1929-es KUT-kiállítás alkalmával még lelkesen üdvözölte a fiatal avantgarde művészek merész kifejezés módját és gondolati komolyságát, 1930-ra azonban már élesebbé váltak a véleménykülönbségek; Kassák nem fogadta el az ifjú generáció pesszimizmusát, komor valóságát és szubjektívizmusát. A fiatal művészek számára viszont Kassák politikai idealizmusa és optimizmusa tűnt tarthatatlannak, s a szubjektív átélés és közvetlenség, az egyéni lét felé fordulás tűnt hiteles művészi útnak.[19]

A magyar konstruktív művészet második korszakának e rövid jellemzése nem lehet teljes az 1934 és 1940 közötti fejlődés vázlatos elemzése nélkül. Annál is inkább, mivel Korniss Dezső és Vajda Lajos művészete mélyen gyökerezik az 1927 és 1930 közötti lendületes évek művészi programjában, a „konstruktív-szürrealizmusban”, sőt, az ún. „szentendrei korszak” betetőzésének tekinthető Korniss 1935-ös „Szentendrei motívum”-variációi és Vajda szentendrei kollázsai. Vajda 1937 utáni és Korniss háborús művei azonban már nem a „konstruktív-szürrealizmus” művészetszemléletéből, hanem egyfajta „expresszív szürrealizmusból” táplálkoznak.

Korniss 1931 végén tért haza Párizsból; 1933 után foglalkozni kezdett a népművészet, a provinciális művészet és az elvont geometrikus plasztikai rendszer szintézisének problémáival. Célja egy olyan modern, konstruktív művészeti nyelv kialakítása volt, amely — mint az 1927 és 1930 közötti „konstruktív-szürrealista” kompozíciók — az elvont szellemi minőségeket és a konkrét, helyi, történelmi és társadalmi viszonyokat, szellemi mozzanatokot, a közép-kelet-európai tradíció még eleven és jelentéssel bíró rétegeit egyetlen komplex vizuális kifejezőtármányban ötvözi. Bartók zenéjének, illetve Fülöp Lajos és Babits Mihály elméleti munkáinak hatására a nemzeti és az egyetemes kultúra korrelációjának nehézsége, ám a korszakban nagyon is aktuális problémaköréhez közelített Korniss: „szentendrei programja” az egyetemes modern művészet kifejezésrendszerét kísérte meg a sajátosan közép-kelet-európai szellemi valóság konkrét megragadására alkalmassá tenni, mégpedig úgy, hogy a jellegzetes helyi, „etnikai-nemzeti kontingens”[20] motívumvilága egyetemes emberi jelentések hordozójává váljék. A kornissi elvont „ideál-architektúra” sajátosan magyar formában ölt testet, lényege éppen az általános szellemi jelentés különös, helyi gyökerű és szemléletesen a hazai szellemi tradíció elemeiből táplálkozó megfogalmazása.[21] Ebben leginkább Bartók népzene-felfogására támaszkodott Korniss, valamint az 1935-től vele együtt dolgozó Vajda, amennyiben Bartók számára a népzene egyfajta kollektív emlékezetként szolgált, amely élvezet az emberiség egyetemes és legalapvetőbb, legősibb „közös” problémáinak kifejezéséhez.[22]

Vajda Lajos szentendrei motívumrajzai és főként e motívumrajzokból 1936 és 1937 őszén és telén készített kollázsai ugyanennek a programnak intellektuálisabb, elanyagtalánított megfogalmazását nyújtják. Vajda alkaltilag spirituálisabb, művészete kísérlet a transzcendens megragadására.[23] A megfogalmazás konkrét, helyi motívumok stilizálására támaszkodó volta azonban éppen abból a programból táplálkozik, amelyet a magyar konstruktívizmus második korszakának legfontosabb jellemzőjeként fentebb elemeztünk; a konkretizálás, a személyes hitelesség és a társadalmi-kulturális helyzet kifejezése igényéből.

Mind Korniss, mind pedig Vajda művészi programja 1937 és 1940 között megszakad. Ezzel lezárul a konstruktív művészet második korszaka. Az 1945 és 1948 között működő Európai Iskola, valamint a belőle kivált Elvont Művészek Csoportja fontos állomás a modern művészet hazai fejlődésében, ám a konstruktív művészet szempontjából nem tekinthető önálló szakasznak. Az Európai Iskolában erősebben érvényesült a szürrealizmus, illetve

egyfajta Abstraction Creation-hatás, valamint egy expresszív hatású realiztikus művészet.

A magyarországi konstruktív művészet harmadik, máig tartó korszakának kezdetét a hatvanas évek közepén jelölhetjük ki. A konstruktívizmus fogalmát azonban ekkor sokkal tágabban, egyfajta szemléleti „gyűjtőfogalomként” használhatjuk csak, hasonlóképpen az „absztrakt” kifejezéssel, mivel mindkettő számos eltérő tendenciát magába foglal. Az „újkonstruktivista” kifejezést nem tartom elég pontosnak, mivel azt sugallja, hogy a korszak „konstruktív szemléletű” művészete egyfajta felelevenítése csupán a tízes—húszas évek konstruktívizmusának.

Az 1968-as IPARTERV I. kiállítás résztvevőinek mintegy fele sorolható e tág értelmű „konstruktív szemlélethez”;[24] a nagy jelentőségű avantgarde kiállítás résztvevőin kívül ekkor már fontos művekkel van jelen az alakuló modern művészeti életben Fajó János, Csiky Tibor, Pauer Gyula, Maurer Dóra és Lantos Ferenc. Az IPARTERV I. (1968) és az IPARTERV II. (1969) kiállítások résztvevőinek elsődleges célja az volt, hogy együttesen mutassák be a hatvanas évek második felében hazánkban kialakult modern tendenciákat, s ezzel mintegy az avantgarde tradíció és az új avantgarde mozgalmak kérdésében is állást foglaljanak. Éppen e két nagy jelentőségű kiállítás anyagából derül ki a legvilágosabban, hogy a magyar konstruktív művészet mennyire nem kontinuálós: ahogy az 1920 és 1925 közötti „bécsi korszak” tiszta geometrikus absztrakciójának nem volt „egyenes” következménye, közvetlen folytatása az 1927 és 1930, illetve 1937—40 közötti „második korszak” konstruktív-szürrealizmusa, olyannyira, vagy még annyira sem tekinthető a hatvanas évek konstruktív szemléletű művészete a hazai konstruktív tradíció folytatásának. Gyökeresen új művészeti szituáció alakult ki, amely csak a legtágabb értelemben használja a „konstruktív” jelzőt. Az IPARTERV-kiállítók közül a következő művészeket sorolhatjuk ide, természetesen jelentős egyéni eltérésekkel: Bak Imre, Hencze Tamás, Keserű Ilona, Nádler István, Molnár Sándor és Tóth Endre. Ugyanakkor rögtön a nevek felsorolásakor meg kell jegyezni, hogy mind Keserű, mind Tót, mind pedig Molnár meglehetősen másként értelmezi a konstrukciót, illetve a plasztikai erőviszonylatok belső megszervezésének problémáját. Éppen Keserű Ilona festészete a legjobb példa arra, hogy az ún. geometrikus-strukturális művészet mennyire az ötvenes—hatvanas évek expresszívebb, emocionális töltésű colour-field művészetéhez kapcsolódik ebben a korszakban. Nádler festészete ugyancsak a szigorú és konkrét struktúraelvűség, illetve a lírai colour-field művészet határmezsgyéjén formálódik meg; Molnár Sándor művészete pedig jobban kötődik a lírai absztrakció „párizsi” iskolájához, Manessier, Soulage és Bazain művészete harmónia-felfogáshoz, mint a „post-painterly abstraction” hívös személytelenségéhez.

A „szigorú” értelemben vett strukturális és szeriális művészet képviselőinek tevékenysége a hetvenes évek legelején kristályosodik ki a maga legtisztább formájában. Fajó János, Mengyán András, Csiky Tibor, Gáyor Tibor munkásságában a plasztikai struktúra mindenfajta szimbolikus jelentésrétgtől megfosztva áll vizsgálódásuk középpontjában. Az önmagára mutató plasztikai jel a strukturális változások folyamatát követi és dokumentálja a szeriális művekben, melyek többnyire tisztán geometrikus képleteket mutatnak. Nádler István 1972 utáni munkássága, Maurer Dóra geometrikus sorozatai, valamint az 1970-ben megalakult Pécsi Műhely munkatársainak, Ficzek Ferencnek, Halász Károlynak, Kismányoki Kálmánnak, Pinczehelyi Sándornak és Szijártó Kálmánnak geometrikus-strukturális kutatásai alkotják e jelenségcsoport legkövetkezetesebb megnyilvánulásait. Bak Imre hard edge kompozíciói a nemzetközi — főként amerikai — strukturális szemlélettel mutatnak rokonságot; formázott vásznai a kétdimenziós táblakép „belső” erőviszonyait vizik közvetlenül át a „külső” térbe, dinamizálva ezáltal magát a plasztikailag értelmezett teret. Frank Stella művészetétől eltérően Bak Imre munkássága az elvont értékeket reprezentáló monumentális jel-

teremtés felé halad: 1974 után alkotott jel-kompozíciói új értelmezést adnak a signal art-nak.[25]

Hencze Tamás munkásságában ugyancsak fontos párhuzamokat találunk a kortárs egyetemes művészet purista-reduktív megnyilatkozásaival. Hencze a hatvanas évek második felében alakította ki sajátos vizuális nyelvezetét, mely kezdetben az op art-tal rokon vizuális vibrációs rendszereket foglalt magába, később pedig egyre inkább a tér intellektuális felfogásának és értelmezésének programját tartalmazta. Hencze monokróm festményei a teret egyszerre fiktív-képzelteti erőterként fogják fel, s ugyanakkor konkrétan strukturálják azt. Ebből adódik az a kettősség, amely a tér illuzionisztikus és egyszerűsített reduktív-spirituális felidézését eredményezi. A kozmikus, végtelen teret sugalló képfelület egyszerre „üres” és „konkrét” — ennyiben Hencze konkrétista és monokromista festő —, s ugyanakkor „telített” és szuggesztív, azaz a végtelen nem-fizikai felfogását és átélését kíséri meg. Ebben a vonatkozásban Yves Klein, a német Zero-Gruppe és Jef Verheyen művészetével tart rokonságot Hencze „absztrakt illuzionizmusa”; valamint a német Gerd Richter festészetével, amennyiben mindkettőjüknél a képi felület egyként „látszat”, illuzionisztikus két-dimenziós felület, s mégis intellektuálisan felfogott jelzése egy elvont térszemléletnek.

Keserű Ilona és Deim Pál művészetében egyesülni látszik a magyar festészet dekoratív, kolorista vonulatának érzéki szemlélete és a strukturális plasztikai felfogás. Mindkettőjük képi jelrendszere többretegű: egyként gyökerezik a folklór és a történelmi motívumok világában, illetve a konkrét strukturális szemléletet megjelenítő geometrikus formavilágban. Míg Deim művészete olyan motívumokat formál, melyek „emberközpontúak” és az emberi figura emlélmáivá, egyben az emberi lét jelképeivé válnak, addig Keserű Ilona motívumai elvontabbak, s inkább a képi-plasztikai struktúra egész architektúráját telítik érzelmi és meditatív jelentésekkel. 1975 utáni munkái Ellsworth Kelly colour field festészetével mutatnak rokonságot, azzal a jelentős eltéréssel, hogy Keserű mindig egy közvetlen egyéni — és érzelmi — átélésre, illetve az emberi szituációra vonatkoztatja munkáját.[26]

A geometrikus-strukturális művészet és a konceptuális művészet érintkezési pontján formálódik meg Haraszti István kinetikus szobrászata, melyben a gép ironikus és defetiszáló felfogása egyszerűsített magának a struktúrának előtérbe állítását eredményezi; valamint Türk Péter és Maurer Dóra munkásságának némely területe. A strukturális művészet legfiatalabb generációja ugyan-

csak ezen a „köztes területen” alakítja ki sajátos művészetét.

Összefoglalva a magyar konstruktív művészet harmadik, nem lezárt korszakának jellemzőit, azt mondhatjuk, hogy nagymértékben felgyorsult a differenciálódás magán a geometrikus-strukturális művészetben belül; másrészt pedig e korszak reprezentatív alkotói nyitottan és fogékonyan kapcsolódnak a párhuzamos áramlatok problémáihoz.[27] „Tiszta” konstruktív művészetről ebben a korszakban sem beszélhetünk, csupán néhány alkotó esetében.

A magyar konstruktív művészet periodizációja tehát a következőképpen írható le: első korszak: 1919–20-tól 1925-ig; második korszak: 1927-től 1930-ig, illetve 1937-ig; harmadik korszak: 1965-től napjainkig.

A magyar konstruktív művészet iránt megnyilvánuló érdeklődés nyilvánvalóan összefüggésben áll a konstruktivizmus történeti értékelésével. Míg a hatvanas évek legvégén, hetvenes évek legelején inkább az „újdomság” és az újdonságban mégis felfedezhető tradícióvállalás tűnhetett érdekesnek a külföld számára — s ehhez kapcsolódott Kassák, Moholy-Nagy, Péri László „újrafelfedezése” Nyugaton —, addig a hetvenes évek közepén inkább a „szigorú” értelemben vett strukturális művészet hazai megnyilatkozásai kerültek előtérbe. Az esseni Folkwang Museum magyar ösztöndíjsai, Bak Imre, Nádler István, Hencze Tamás és Jovánovics György, valamint Maurer Dóra és Gáyor Tibor munkásságának értékelése azt mutatta, hogy a nyugat-európai művészeti közvélemény inkább hajlott azoknak a jelenségeknek az asszimilálására, melyek szellemileg szorosabban kapcsolódtak a nyugat-európai és amerikai avantgarde áramlataihoz, s a strukturális szemlélet „szigorúbb” vonulatahoz. Ebből magyarázható az a tény is, hogy Deim Pál, Keserű Ilona, Molnár Sándor művészete fokozatosan kiszorult ebből a „szigorúbb” értékelésből. A design szerepének és a konstruktív művészet expanziójának túlértékelése a hetvenes évek első felében egyfajta „steril”, minimalista értékrend túlzott érvényesüléséhez vezetett.

Az 1978-as és 1979-es hollandiai és nyugat-németországi „Magyar konstruktivista tendenciák” kiállítás-sorozatát, valamint a franciaországi és angliai „Nyolcak és aktivizmus”-kiállítások már az értékelés szempontjainak változását jelezték. Fokozatosan előtérbe kerültek a valóban történeti szempontok; s a magyar konstruktív művészet lassan integrálódni kezdett az európai művészet 20. századi történetébe.

Hegyi Lóránd

JEGYZETEK

1 Az ún. „egyetemes konstruktivizmus” természetesen éppúgy pusztán művésztörténeti absztrakció, mint az építészetben az ún. „international style”, illetve mint maga az ún. „egyetemes művészet” fogalma, amely oly sokszor válik puszta ellenpárjává az ún. „nemzeti művészetnek” egy hamisan leegyszerűsített sematikus szembeállításban. A különböző országokban megszületett konstruktivista áramlatok rendkívül erősen kötődtek az adott ország kulturális tradíciójához, illetve ahhoz a jellegzetesen „nemzeti” vagy „helyi” kulturális kontextushoz, amelyben kikristályosodtak az eltérő konstruktivizmus-tendenciák. *Hans L. C. Jaffe* De Stijl-könyvében részletesen foglalkozik Mondrian és a holland puritanizmus, illetve neoplatonizmus és hegelianizmus szellemi kapcsolatával, mely nagymértékben meghatározta Mondrian művészettelfogásának alapkatégoriáit, különösen az „univerzalitás”, a „stílus” és a „forma”, illetve „egyensúly” alapelveket. (Lásd: *Hans L. C. Jaffe: De Stijl*. Thames and Hudson, London, 1970. — Introduction.) *Troels Andersen* Kazimir Malevics fejlődésében mutatja ki a szuprematizmus kötődését a korszak orosz és európai szellemi áramlataihoz. (Lásd: *Troels Andersen: Malevich*. Stedelijk Museum Amsterdam, 1970.) *Camilla Gray* szuprematizmus elemzésében további adalékokat kapunk a malevicsi művészettelfogás és az orosz kulturális tradíció, illetve az orosz avantgarde szellemi kapcsolatainak kérdéséhez. Tatlin indulását elemelve Gray megemlíti az orosz ikonfestészethez való strukturális kötődés kérdését; ez Malevics 1910 és 1912 közötti műveiben és az 1932 és 1935 közötti „transzcendens realizmusban” egyaránt megtalálható. (Lásd: *Camilla Gray: Das russische Experiment*. Die russische Kunst 1863–1922. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1974.)

2 Az absztrakt művészet történeti kialakulásából — valamint az egyes alkotók egyéni „fejlődéstörténetéből” — levezetett „evo-

lúciós” vagy „absztrakciós folyamat”, valamint az ezt előkészítő fokozatos stilizáló, redukáló, elanyagtalantító és átalakító folyamat elmosni látszik azt az éles minőségi határt, ami a szigorú értelemben vett absztrakt — azaz „nemábrázoló”, „nonfiguratív”, „tárgynélküli”, „gegenstandlos” — műalkotás és az absztrahálás között húzódik. Ez természetesen nem zárja ki olyan művek létezését, melyek valójában átmenetet jelentenek, illetve sajátos köztes formát képviselnek a tárgyi-figurális látványt leképező vagy átíró-stilizáló módszer és a tisztán absztrakt, következetesen tárgynélküli forma között; sőt, egyes művészek éppen ennek a köztes területnek a kiaknázását kísérik meg. Ebből a szempontból különösen figyelemre méltó Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij, August Macke és Franz Marc művészete. Klee munkásságában mindvégig jelen vannak mind a teljes tárgynélküliség felé mutató jelek, mind pedig egy sajátos stilizáló-pszichológizáló-dramatizáló és groteszk átirás jelei. A klee-i „képi teremtő erő” kategóriája éppen ezen a köztes területen, a nyitottság állapotában és a fantázia folytathatóságában ragadható meg a legplasztikusabban. Ez azonban nem szünteti meg a két módszer közötti minőségi különbséget: a tárgynélküli, nemábrázoló plasztikai forma megalkotása a maga esztétikai megvalósultságában már egy tisztán szellemi-intellektuális rendszer megjelenítője, melynek a természetlenséghez semmi köze nincs többé.

Mondrian közismert képsorozatai, melyeken a természetutánozó-leképező, illetve stilizáló művészi eljárásról a már tárgyilag felismerhetetlen és azonosíthatatlan „elvont” forma teremtséggel jut el a művész, gyakran ennek a bizonytalan szemléletnek példatárában szerepelnek. Csakhogy míg a mondriani festői redukció és elvonatkoztatás szemléletes példája mind a művész fejlődésének, előrehaladásának egy nem tárgyas képi nyelv felé, illetve jó példája a mindenkori művészetben jelen levő esztétikai absztrahálásnak, a művész

„esztétikai önkényének”, mellyel tárgyát megváltoztatja és saját kifejezésrendszerének törvényszerűségei szerint „jelentéses formává” teszi, addig az absztrakt – tárgynélküli – művészet lényegét ez az evolúciós szemlélet csupán létrejötté felől és nem az absztrakt műalkotás öntörvényű „esztétikai léte” felől közelíti meg. Az evolúciós szemlélet helyesen látja az absztrakt művészet kialakulásának művészettörténeti folyamatát, de nem tudja megragadni magát az absztrakt műalkotást, mely ontogenezisében tartalmazza ezt az evolúciós folyamatot, esztétikai létezése azonban már elszakadt attól és csakis szellemi princípiumokra vezethető vissza. Az absztrakt mű mint „esztétikai megvalósultság” – Fülep Lajos kifejezésével élve – már önmagából, illetve a benne megformálódó jelentésvilágból értelmezhető. Plasztikai megformáltsága már nem a természet felől, hanem csakis a benne megnyilatkozó intellektuális tartalmak felől közelíthető meg.

Ugyanez vonatkozik a konstruktív művészetre is, ugyanis a „keményen fogalmazott”, geometrikus stílizálásban átfomalt természeti és tárgyas motívumok korántsem kapcsolódnak a konstruktivizmushoz, mint művészeti attitűdökhöz, illetve szemléletrendszerhez. A magyar festészetben például Barcsay Jenővel kapcsolatban gyakran felmerül a „konstruktiviztikus” festői átirás problémája, illetve a natúra és a struktúra viszonyának kérdése. (Lásd: *Németh Lajos: Modern magyar művészet*. Corvina, Bp. 1968., 106. p.; *Körner Éva: Szentendre – differenciált egység? Művészet 1976/1. XVII. évf. 1. sz., 6. p.*) Barcsay művészetét jelen tanulmány nem tárgyalja, mivel alapvetően természetelvű-átró módszerét semmiképpen sem tekinthetjük konstruktivista módszernek.

Ugyanakkor az absztrakt – és ezen belül konstruktivista – műalkotás végső fokon nem zárja ki feltétlenül a mimézis mozzanatát, csupán egy alapvetően más, nem-mimetikus kontextusba helyezi. Az absztrahálás, azaz a látvány fokozatos elvonatkoztatása folyamatából sohasem érthetjük meg magát az absztrakt műalkotást – gondoljunk Malevics szuprematizmusára, Mondrian neoplaszticizmusára, Theo van Doesburg elementarizmusára vagy Kandinszkij lírai improvizációira és későbbi kompozícióira –, az absztrakt műalkotás esztétikai öntörvényűsége felől azonban visszatérhetünk az absztrahálás folyamatára, mint a történeti kialakulás egy szakaszára. Sőt, magában az absztrakt műben is felfedezhetünk bizonyos tárgyas utalásokat is tartalmazó elemeket, melyek nem szakadnak ki az absztrakt mű szellemi-intellektuális jelentéssíkjából, azaz nem valóságos tárgyak képmásaitként vannak jelen a műben. Az absztrakt műalkotás jelentésstruktúrája elvont-spirituális; nem a látható és érzékelő tapasztalható tárgyiasságok stílizálása-átrása, hanem egy az érzéki-tárgyi valóságtól független, a művész által kialakított intellektuális rendszer és értékrend manifesztálását nyújtó esztétikai fenomén. A konstruktivizmus csakis ezen a síkon értelmezhető: mintegy „újrakonkretizálja”, „újrátárgyasítja” az absztrakt művészet spirituális valóságát, hogy az így megalkotott „absztrakt tárgyakkal” új valóságot építsen. A konstruktivizmus „tárgyai” valóságos tárgyak, melyek azonban elvont szellemi értékeket reprezentálnak a természeti tárgyiasságtól eltérő, attól független megformáltságukban.

Az absztrakt műalkotás jelentésvilágában a tárgyasnak tűnő elemek is az elvont spirituális rendszer hordozói. Erre a problémára utal *Cor Blok*, amikor megállapítja, hogy *Worringer* „Abstraktion und Einfühlung” című könyvében az absztrakció nem zárja ki feltétlenül a mimetikus mozzanatok, azonban ha tartalmaz is ilyeneket, mindig egy a természeti-érzéki valóságtól független „másik” – elvont szellemi és „teremtett”, „gondolt”, intelligibilis” – valóság részének fogja fel ezeket. (Lásd: *Cor Blok: Geschichte der abstrakten Kunst 1900–1960*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1975. – Einleitung.)

Worringer könyve bevezetőjében ezt írja: „Vizsgálódásaink abból a feltételezésből indulnak ki, hogy a műalkotás önálló organizmusként a természet mellett, vele egyenértékűként létezik és legmélyebb, legbensőbb lényege szerint nem áll vele kapcsolatban, amennyiben természetben a dolgok látható felszínét értjük. ... Ez a feltételezés azt a következtetést vonja maga után, hogy a sajátos művészeti törvényeknek alapvetően semmi közük nincs a természeti szép esztétikájához.” (*Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung*. R. Piper Co. Verlag, München, 1976. 35. p.). A következetesen e „sajátos művészeti törvények” alapján megalkotott műalkotások, azaz nem természetelvű művek, egy gondolati-spirituális rendszer alapján szerveződő önálló organizmusok tekinthetők *Worringer* szerint absztrakt műalkotásoknak. Jelen tanulmány keretein belül nem térhetünk ki az absztrakció kialakulásának, illetve szellemi funkciójának *worringeri* felfogására; csupán az absztrakt műalkotás mint önálló organizmus és a természettel egyenértékű, tőle független struktúra és a konstruktivizmus összefüggésének kérdéseire.

3 *Karin Thomas–Gerd de Vries: DuMont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart*. DuMont Buchverlag, Köln, 1977., 19. p.

4 *J. M. Nash: Cubism, Futurism, Constructivism*. Thames and Hudson, London, 1974. 45–50. p.

5 *Camilla Gray: Das grosse Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1974., 167. p.

6 Lásd: *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina, Budapest, 1981.; – „A plakát és az új festészet.” A magyar aktivisták a forradalmak korában. Új műfajok. 57–71. p.;

Lásd még: *Kassák Lajos: Az izmusok története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1973.

7 *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Művészettörténeti Füzetek 3.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971., 23. p.

8 *Körner Éva: Szentendre és a kelet-európai avantgarde. Valóság 1971/2. XIV. évf. 78. p.*

9 *János Brendel: Dada Ungarn*. In: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977. katalógus. Dietrich Reiner Verlag, Berlin. 3/102. p.; *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina, Budapest, 1981.; – 86–106. p.

10 *Németh Lajos: Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968. – A magyar aktivizmus; *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina, Budapest, 1981.; – A kép és a tér felfogásának változatai. Az aktivizmus elméleteinek műfaji megvalósulása. 106–121. p.

11 *Hegyi Lóránd: A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban. Művészettörténeti Értesítő 1981. XXX. évf. 3. sz. 194. p.*

12 *János Brendel: Dada Ungarn*. In: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 1977. Dietrich Reiner Verlag, Berlin. 3/102. p.; *Hegyi Lóránd: A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban. Művészettörténeti Értesítő 1981. XXX. évf. 3. sz. 194. p.*

13 *Szabó Júlia: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Corvina, Budapest, 1981. – „A nagy kerék” A magyar aktivisták bécsi, berlini, moszkvai élményei és elméletei. 93. p.; *Kassák Lajos: Az izmusok története*. Magvető Kiadó, Budapest, 1973.; *Passuth Krisztina: Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925*. Corvina, Bp. 1974., – Képarchitektúra (dada és absztrakció). *Hegyi Lóránd: A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban. Művészettörténeti Értesítő 1981. XXX. évf. 3. sz., 194. p.*

14 *Passuth Krisztina: Magyar művészek az európai avantgarde-ban 1919–1925*. Corvina, Bp. 1974., – Képarchitektúra (dada és absztrakció).

15 *Hegyi Lóránd: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933*. *Ars Hungarica 1976/1. 89. p.*

16 1928 februárjában Trauner Sándor és Schubert Ernő az Andrássy úti Mentor könyvkereskedés hátsó kis helyiségében állították ki legújabb munkáikat. A Népszavában „Két festő a Mentorban” címmel elmarasztaló kritika jelent meg a kiállításról, elsősorban a fiatalok túl korai szereplése váltott ki negatív véleményt. A Magyarország rövid cikkében viszont „figyelemreméltó talentumnak” nevezi a fiatal művészeket és ígéretes indulásnak érzi a modern szellemű munkákat.

17 *Hegyi Lóránd: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933*. *Ars Hungarica 1976/1. 89. p.*

18 Ehhez a problémához kapcsolódik *Körner Éva* fejtegetése a húszas-harmincas évek fordulóján induló fiatal avantgarde szellemű művészek alkotói útjának szubjektívizálódásáról: *Körner Éva: Szentendre és a kelet-európai avantgarde. Valóság, 1971/2. XIV. évf. 78. p.*

19 *Hegyi Lóránd: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933*. *Ars Hungarica 1976/1. 89. p.*

20 *Fülep Lajos Magyar művészet* című tanulmányának bevezetőjében fejt ki a nemzeti és az egyetemes művészet viszonyának kérdését, amelyet Korniss 1930–31-es párizsi tartózkodása alatt magáévá tesz és 1931-ben hazatérve új művészi programjának elvi alapjaként tovább értelmez. *Babits* kultúrafelfogását pedig a Nyugatban 1930 és 1934 között megjelent esszékből ismeri meg; mindkét gondolkodó írásában Korniss elsősorban a nemzeti és az egyetemes művészet viszonyának felfogása ragadja meg, ebben a kérdésben látja a modern magyar művészet egyik legfontosabb kulcskérdését. Korniss alkotói szemléletének kialakulásáról lásd: *Hegyi Lóránd: Korniss Dezső második alkotói korszaka 1933–1937*. *Ars Hungarica 1978/2. VI. évf. 275. p.*

21 *Hegyi Lóránd: Korniss Dezső három kompozíciója. Művészet 1974/11. XV. évf. 11. sz. 20. p.*

22 *Hegyi Lóránd: Korniss művészete és Bartók*. In: Korniss Dezső „Bartók – képeimben...” című kiállításának katalógusa, Szentendre, Művésztelepi Galéria, 1981. július.

23 Korniss Dezső és Vajda Lajos eltérő művészi alkatáról és esztétikai felfogásuk bizonyos eltéréseiről lásd: *Körner Éva: Szentendre és a kelet-európai avantgarde. Valóság 1971/2. XIV. évf. 86–87. p.*

24 Lásd az IPARTERV III. kiállítás katalógusát: *IPARTERV 1968–1980; szerk.: Beke László, Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter*, Budapest, 1980.

25 *Hegyi Lóránd: A „Magyar konstruktivista tendenciák” kiállítása Utrechtben. Művészet Évkönyv 1978. Corvina-Művészet, Budapest, 1979. 277. p.*

26 Lásd *Keserő Ilona* nyilatkozatát, valamint az IPARTERV III. kiállítás katalógusának bevezető tanulmányát: *IPARTERV 1968–1980. szerk.: Beke László, Hegyi Lóránd, Sinkovits Péter*, Budapest, 1980.

27 *Hegyi Lóránd: A „Magyar konstruktivista tendenciák” kiállítása Utrechtben. Művészet Évkönyv 1978. Corvina-Művészet, Budapest, 1979. 277. p.*

Bei der Erörterung des ungarischen Konstruktivismus kann die Kategorie „Konstruktivismus“ nur mit gewissen Einschränkungen angewendet werden. Das Ziel dieser einschränkenden und konkretisierenden Momente ist, den zu allgemeinen Begriff des sogenannten internationalen Konstruktivismus für die, sich im heimischen historischen und kulturellen Kontext entfalteten Erscheinungsgruppen anwendbar und relevant zu machen. Ein bedeutender Unterschied zeigt sich zwischen der Expansionspraxis des russischen bzw. sowjetischen, holländischen, weiterhin des Bauhaus'schen Konstruktivismus und dem „Atelierscharakter“ des ungarischen Konstruktivismus. Der ungarische Konstruktivismus hat effektiv wirklichkeitsumformende Programme nur indirekt, für eine in die Zukunft hinausprojizierte, utopistisch-ideale Gesellschaft enthalten. Die konkreten, gesellschaftlich-praktischen Momente der Kassák'schen „Bildarchitektur“ können nur in dem meistmöglich abstrahierten Sinne — und aus dem Gesichtspunkt der Ästhetik metaphorisch — gedeutet werden: wenn aber jedoch im konkreten Sinne — so erscheinen sie in der ironischen, absurden Wirklichkeitsdeutung des Dadaismus. Der Dadaismus und der Konstruktivismus haben sich deshalb in der ersten Epoche des ungarischen Konstruktivismus, in der „Wiener Epoche“ zwischen den Jahren 1920—1925 eng verknüpft. Die zwei Betrachtungsweisen und Ausdruckformen zeigen die unlösbar antagonistische Fragenstellung der sich in die Emigration zurückgezogen, gesellschaftlich isolierten Künstler der Avantgarde: sie müssen entweder den Weg der praktischen Aktivität wählen — dies kann aber wegen der Isoliertheit nur indirekt sein — oder den geistigen Weg der abstrahierten, intellektuellen, „reinen Kunst“ folgen, welcher aber zu Utopien führt.

Auch in der zweiten Periode des ungarischen Konstruktivismus, zwischen den Jahren 1927—1937 können keine „reinen“, sterilen Formen gefunden werden. Hierbei werden die abstrahierten geometrischen Strukturen vom Surrealismus und nach 1933, von der Folklore durchdrungen. Während in der Periode zwischen den Jahren 1927—1930 der Auftritt in Gruppen, der „Bewegungs“-charakter sowohl die Anknüpfung an linksorientierte

politische Kreise wichtig sind, wird für die Periode nach 1933 die Bekräftigung des individuellen Tons charakteristisch. Dies sind wieder auf historisch-gesellschaftliche Gründe zurückzuführen.

Der Einbau des Surrealismus, in erster Linie der surrealistischen Fotomontage und Montage in die geometrische Struktur erfüllt nun im wesentlichen die gleiche Rolle, wie der Dadaismus in der „Wiener Periode“: er wird das Mittel der ironisch-kritischen Reagierung auf die gesellschaftliche Wirklichkeit. Im Zeitraum 1933—1937 ist es aber die Folklore, die die Momente der Anknüpfung an den konkreten heimischen Kontext und die sich besonders an das Verhältnis der heimischen und universellen Kultur beziehenden Berichte enthält. Mit dem Aufzeigen der universellen menschlichen Deutungen der Folklore haben Dezső Korniss und Lajos Vajda das humanistische Programm der Anknüpfung an die universelle Kultur sowie gleichzeitig die Erneuerung der heimischen, modernen Kunst versucht, wobei sie sich auch auf die geistige Lehre von Béla Bartók, Mihály Babits und Lajos Fülep gestützt haben. Auch die zweite Periode des ungarischen Konstruktivismus hat sich in einer völligen Isoliertheit entfaltet und der Versuch für die Erschaffung der nationalen modernen Kunst wurde von der Wirklichkeit des zweiten Weltkrieges zerrüttet.

Am Anfang der sechziger Jahre — mit der kulturellen Krise der fünfziger Jahre hinter sich — erfährt die konstruktive Kunst einen neuen Aufschwung in Ungarn.

Obwohl die Rolle von Lajos Kassák und Dezső Korniss auch in diesem Entwicklungsprozess von grosser Bedeutung ist, wird nach 1965 die Problematik des amerikanischen hard edge, signal art, später des minimal art determinierend.

Gleichzeitig wird die Vereinigung der Motivenwelt heimischen Ursprungs und der abstrakten Sprache universeller Tendenzen von einigen Künstlern wiederholt versucht. Der heimische Konstruktivismus wird vom concept art und von der systematischen Kunst weiterdifferenziert, auch in dieser Periode kann man mit „reinen“ Formeln kaum begegnen. Die bedeutendsten Werke entstehen gerade durch die Verflechtung der verschiedenen Tendenzen.

A KÉPZELETBELI EMLÉKMŰ

(EMLÉKMŰTERVEK MAGYARORSZÁGON AZ 1840-ES ÉVEKBEN)

Az emlékmű mellett, hogy sajátos építészeti-szobrászati mű, műalkotás — dokumentum is, sőt a klasszicizmus és a romantika határán az esetek többségében elsődlegesen vagy kizárólag az. Olyan dokumentum, amely az öt teremtő közösség anyagi és szellemi viszonyairól közvetlenül tudósít. Az emlékmű a művészet valamennyi „terméke” között talán legszorosabban és a legközvetlenebbül kapcsolódik ahhoz a társadalomhoz, amelynek igényéből, anyagi eszközeiből és eszméinek kifejezésére, propagálására született. Ezért joggal tekinthetjük a társadalom és a művész közös produktumának, olyan közös alkotásnak, amelyben a művész gyakran csupán a kivitelező kissé illusztratív szerepébe kényszerül. Hans Hildebrand a 19. század első felének emlékműveiről szóló összefoglaló tanulmányában leírja azt a folyamatot, ahogyan az európai emlékműszobrászat a 19. század első harmadában — fokozatosan kiszakadva a nagy építészeti összefüggések rendszeréből — a „kárhozatba vezető útra lépett”. (Mint mondja, „Canova, der Klassizist hat als Erster diesen verderblichen Weg, eingeschlagen.”) Ezzel a műfaj olyan bizonytalan területre ért, ahol lassanként érvényét veszítette Schadow, Sergel vagy Weinbrenner nemzedékének szobrászati arányrendje, formavilága. A klasszicizmus kristálytiszta és áttekinthető víztükre egy időre megzavarodik, a klasszikus törvények közé betör a valóság, s Rude, Rauch, Schwanthaler és mások kezében megszületik a romantikus monumentum, magában hordozva már a század utolsó évtizedeiben megszorodó fantasztikus és gyakran abszurd produkciók csíráját is.

A 19. század magyar szobrászatában az európai fejlődéshez viszonyítva ez a fordulat körülbelül harminc éves késéssel játszódik le, a század hatvanas éveiben. Ekkor hirtelen megnövekszik a szobrászati „termelés” mennyisége, s egyúttal lezárul az a fejlődési szakasz, amelyben a magyar nemzeti irodalom és zene után a nemzeti művészet is megszületik. Korábban, a 18. század végétől kezdve a kulturális-művészeti törekvések elsősorban a Habsburg birodalom centralizálási kísérletei ellen, a fejlettebb társadalmi formákért, az ország függetlenségéért folyó jogi-politikai küzdelmek segítői, támogatói voltak. De egyúttal önnön létükért, a nemzeti művészet léteért és lehetőségeiért is küzdöttek. Ebben a folyamatban — melynek elemzésére itt nem vállalkozhatunk — az építészetnek, festészetnek vagy a szobrászatnak természetesen megvoltak a maguk sajátos nehézségei, speciális problémái, melyek olykor késleltették a műfaj önálló nemzeti formavilágának kialakulását. Hogy hazai szobrászatunk ezen az úton milyen kitérőkkel jutott előbbre, arra jó példa az általunk itt bemutatandó tervek szerzőinek egyike, Ferenczy István. Ez a magyar szobrász 1818 és 1824 között Rómában, Thorwaldsen műhelyében dolgozott segédként. Mestere műhelyében, s az általa mélységesen csodált Canova társaságában is tudatosan arra készült, hogy hazatérve a magyar nemzeti szobrászat megteremtője legyen. Mégis, már itthon készült munkái azt mutatják, hogy szándékát nem tudta maradéktalanul valóra váltani: a műfaj hazai úttörőjeként megvetette a magyar plasztika alapjait a következő nemzedék számára, nemzeti stílust azonban nem teremtett, csupán mestereinek stílusát ültette át Magyarországra.

A magyar nemzeti művészet, közelebből a szobrászat sajátos helyzetét, sajátos problémáit jól mutatják azok az emlékműtervek, amelyek az 1840-es évek első feléből valók. A három közül, amelyeket itt bemutatni szeretnénk, csupán egy, a már említett Ferenczy István munkája nevezhető a szokásos értelemben terveknek. Ennek fennmaradt rajzait, modelljét, eredeti méretben elkészült néhány részletét a Magyar Nemzeti Galéria őrzi, s elpusztult részleteiről is híven tudósítanak a szobrász leírásai, illetve a modelltől készült 1846-os daguerrotípiák. A magyar művészettörténetírás a századforduló óta foglalkozik a mű történeti körülményeivel, sorsával, alkotójának egész életművével. A másik két, általunk vizsgálandó emlékműterv azonban ilyen értelemben — ha úgy tetszik — nem is létezik. Nyomuk, emléküik mindössze néhány írásos dokumentum: naplórészletek, röpiratok és újságcikkek. Ezek az írások részben a szerzők tollából származnak, s híven tudósítanak bennünket két egymástól független és sok vonásában különböző emlékműterv koncepciójáról, két nagyszabású elképzelésről, de közvetlenül szinte semmit sem árulnak el azok meg-



Ferenczy István: A Mátyás-emlékmű (kézzel színezett litográfia, Magyar Nemzeti Galéria)

valósításának problémáiról, formai kérdésekről, stílusról stb. Ha mégis kísérletet teszünk arra, hogy a képzeletbeli emlékműveket kissé valóságosabbakká, „plasztikusabbakká” tegyük, ezt csak némi merészséggel, a szavak mögötti jelentések segítségével, a szerzők egyéniségének, műveltségének ismeretében, csupán közvetett úton próbálhatjuk meg. Ugyanakkor tudnunk kell, hogy az eredmény a legjobb esetben is többé-kevésbé hipotetikus marad. Ez a két terv még a magyar művészettörténetben sem kapott megfelelő méltatást, értékelést. Ami azonban fontosabb indoknak látszik: meggyőződésem szerint — megvalósult emlékszobrok híján — e három, csaknem egyidőben készült emlékmű-program hitelesen dokumentálja a műfaj magyarországi történetének első korszakát, valamennyi problémájával együtt.

Elsőként Ferenczy István alkotásáról kell szólnunk. Legnagyobb szabásújának szánt alkotása, Mátyás királynak tiszteletére tervezett emlékműve nemcsak a műfaj első példája lett volna nálunk, hanem egyúttal a nemzeti öntudat és történelemszemlélet korai emléke is a hazai szobrászatban. Ha megvalósult részletei az egykorú európai fejlődés tükrében kissé régieseknek hatnak is, a mű gondolati magva a magyar társadalomban érlelődő, időszzerű gondolat volt. A szobrász 1839-től 1846-ig dolgozott a Mátyás-emlékmű tervén. A vázlatokból és kis modellekből lényegében egy, két egységből álló kompozíció képe bontakozik ki. Maga a szobor, Mátyás király lovon ülő alakjával, a figura uralkodói gesztusával, hatalmi jelvényeivel és a ló mozgásának megfogalmazásával szorosan kapcsolódik a 18–19. századi dinasztikus lovaszobrok típusához. A részletekben Ferenczy példaképe elsősorban Zauner bécsi II. József-szobra, amelyet Róma felé utaztában csodált meg. De — mint Ferenczy monográfusa kimutatta — tagadhatatlan Leonardo Ágaskodó ló szobrának hatása is, amely éppen a szobrász hagyatékából került a budapesti Szépművészeti Múzeumba. Amennyire a vázlatokból és a daguerrotypiákból ez megítélhető, a lovasszobor kompozíciója nem adott volna többet a klasszicista hagyományok, szabályok, a nagy klasszikus minták alkalmazásánál. A tervezett mű másik része, a lovasszobornak talapzatul szolgáló architektúra azonban méreteiben és céljában, funkciójában jócskán meghaladta volna a talapzatok egyszerű hordozó-kiemelő szerepét. Ferenczy ennek méretét megnövelte, és — ismét antik és klasszicista példáképek nyomán — belsejében pszeudó-sírkamrát alakított ki. Ebben a sírkamrában kívánta elhelyezni Mátyás király mellszobrát, a körbefutó belső és külső falakon pedig a király életének fontos eseményeit megörökítő domborműveket. E reliefek egyik része az uralkodót a törvények védelmezőjeként, a tudományok és művészetek pártfogójaként mutatta be — azaz idealizált hősként ábrázolta. A domborművek másik csoportja viszont a sorsnak kiszolgáltatott, szenvedő ember képét rajzolta meg. A sírkamra egész kompozíciója hangsúlyozottan erre az ellentét párra épült: az öröklét és a közönséges, emberi idő ellentétére, az idealizált uralkodó „hivatalos” képmásának és magánemberi életének kettősségére. Sajátos módon, a műnek ez a tartalmi kettőssége a domborművek megformálásában stílárís kettősséget eredményezett. Jól érzékelhető, hogy az uralkodót magánemberként bemutató kompozíciókban, amelyeknek Mátyás korát felidéző ábrázolási formáit magának kellett megteremtenie, elszakadt stílusában is mestereitől, s már-már őt is megértintette a romantika.

A sírkamra legfontosabbnak tartott funkciója azonban nem a reliefek befogadása, keretbe foglalása volt. Maga a szobrász tervéhez fűzött magyarázatában ezt írta: „ez az a hely, amelyben a vizsgálódó utazó a külső világ lármájától elrekesztve, örömmel mulatozik, s az ott belől előhozott képek látása újabb meg újabb eszmét gerjesztenek benne.” Ferenczy a Mátyás-emlékmű sírkamráját olyan meditációra indító, elmélkedésre alkalmas helyszínné kívánta formálni, ahol egy kiválasztott és bemutatott történeti személyiség élete, tettei a nézőt inspirálják. A látottak átélésén túl, az elmúlt idők átélésére, megértésére biztatják. A történelmi múlt nagysága iránti nosztalgiaiával töltik meg, de egyúttal új nagy cselekedet-

tek végrehajtásának vágyával is. A nemzeti hősök, a nemzeti történelem alakjainak, a nemzeti múltnak megörökítésében, vagyis egy nemzeti kultuszhely megteremtésének gondolatában Ferenczy a társadalom tudatának mélyén formálódó, de még alig kimondott, alig felismert igényt fogalmazott meg. A Mátyás-emlékmű tervével — lévén első szobrászunk — társtalanul állt a születő magyar képzőművészetben, de szorosan kapcsolódott azokhoz a törekvésekhez, amelyek a 19. század elejétől kezdve a magyar nemzeti irodalomban már elevenen hatottak. Ferenczy irodalmár kortársai, költők és drámaírók, publicisták, az övéhez hasonló szenvedéllyel kutatták a múlt hazai és történelmi alakjait, eseményeit, hogy műveikben azután például állítsák azokat koruk társadalma elé, ők voltak a szobrász legteljesebb, legbizuzóbb támogatói, ők értették meg legkorábban, hogy egy nemzeti kultuszhely koncentrált, nagyszabású összefoglalása kifejezése lehet a nemzet öntudatának, önmagába vetett hitének; és mint a múlt és jelen összekapcsolása, aktív erővé válhat. Ez a gondolat nem véletlenül jelent meg Magyarországon éppen akkor, amikor a politikai-jogi küzdelmek az önálló magyar nemzetért folytak, s a magyar társadalom az európai forradalmak, 1848-as nemzeti forradalmunk csúcsai felé tartott. Ferenczy célja így egybeesett a nemzeti romantika céljaival, gondolatát azonban a társadalomnak csak igen vékony rétege tette magáévá. A magyar társadalom egészében sem a nemzeti kultuszhely, sem egyáltalán az emlékszobrok iránt nem élt még valóságos igény. Egy csekély számú, íróból, politikusokból, gondolkodókból álló értelmiségi kör, s néhány arisztokrata pártolta csupán Ferenczy tervét, ők igyekeztek megteremteni anyagi feltételeit, a vállalkozás nagysága és jellege azonban az egész nemzet részvételét kívánta volna. Ennek híján a monumentális elképzelésből soha nem lett nemzeti kultuszhely. Maga a szobrász, reményeiben csalódva, hat évi küzdelem után, 1846-ban budai háza udvarán összegyűjti műveit, legtöbbjüket összezuúzza, azután vidékre vonul vissza, élete végéig alig hallatva magáról.

A nemzeti kultuszhely gondolata azonban — Ferenczy személyétől elszakadva is — érlelődött, formálódott tovább, mások műveiben. 1843-ban jelent meg egy kis füzet, „Üdvölde” címmel, amelyből lényegében hasonló elképzelések bontakoztak ki. Ferenczy lepődött meg talán legjobban, ha eljutott hozzá egyáltalán, hiszen az írás szerzője éppen a Mátyás-emlékműterv leghevesebb ellenzője, gróf Széchenyi István volt. Mint írta egyik cikkében: „oly országban, ... hol az erkölcsi mocskok tengeréről nem szólva — legszebb városaink piacain annyi, por, annyi sár, meg annyi mocsár, annyi sivatag mindennün; hol kórház ... s több efféle alig van, ... hol egy igen nagy része a legbecsületesebb honi lakosoknak vajmi szűken él, hol végre a legnagyobb rész olvasni, írni, számolni ... nem tud és nagyobb része még egy talpalatnyi földet sem bír” — ott ilyen hatalmas méretű, óriási költségeket igénylő monumentum felállítására csupán az erők és anyagi eszközök pazarlását jelenti. Széchenyi nem tudta a szobor ügyét tisztán művészeti szempontból megítélni, mint Ferenczy és barátai. Az ő célja nem a nemzeti művészet, hanem hazájának gazdasági és erkölcsi felemelése volt, s innen nézve Ferenczyék terve csakugyan fölösleges pazarlásnak tűnhetett.

Különös módon azonban 1843-ban, a Mátyás-emlékműtervet támadó cikke után két évvel, Széchenyi gondolatvilágában is formálódni kezd a nemzeti kultuszhely ideája, bár indítékaiban, szándékaiban ugyancsak eltérő amattól. Erről szól kis könyve, az Üdvölde. Ebben elmondja, hogy régóta foglalkoztatta más a gondolat, először ifjúkori görögországi utazásán, később regensburgi látogatása nyomán érlelődött meg terve. Nagyszabású épület-szobor-együttes rajzolódott ki képzeletében, olyan féle monumentális komplexum, amilyeneket a régi korokban is emeltek, s amilyenekkel a fejlett nemzetek jutalmazták meg elhunyt nagyságaikat. A nemzet így nemcsak sírhelyet, nyugvóhelyet ad egykori jelentős személyiségeinek, de olyan színhelyet is, ahol az utókor méltó körülmények között róhatja le tiszteletét az ősök előtt. Széchenyi leírásában ez a nemzeti kultuszhely — mint a

hasonló emlékek, pantheonok — bizonyos értelemben nyitott, tovább fejleszthető kompozíciót feltételez, amely az évtizedek, évszázadok folyamán egyre újabb emlékekkel gazdagodik majd. Mint többször is hangsúlyozza írásában, az emlékmű lényegét, a nemzet életében betöltött funkcióját éppen ebben a jövő előtti nyitottságban, folyamatosságban, a múlt és a jövő nemzedékek összekapcsolásában látja. Számára a nemzeti kultuszhely első sorban etikai alkotás volt, megvalósításának építészeti-szobrászati problémáival, formaproblémákkal, stílussal nem foglalkozott. Könyvének utalásaiból és egyéniségének, műveltségének, nézeteinek ismeretében azonban mégis következtethetünk annak megjelenési formájára. Ő maga említette két legfontosabb ösztönző forrását. Az első 1819-es görög utazása, amelyen legnagyobb élménye — naplójának feljegyzése szerint — a görög építészett. Itt az antik romok fölött szemlélődve alakult ki benne először a pantheon gondolata, azon a földön, melyet az ő szavaival — a „herrliche Ruhe und Stille” uralt. S ez az idea erősödött meg akkor, amikor negyedszázaddal később a német klasszicizmus jellegzetes alkotását, Klenze Walhalláját fölkeresi. Így hát, ha eszméjéhez formát keresett, az ott állt előtte a regensburgi folyóparton. Valószínűleg a budai Duna-part sziklás hegyére tervezett kultuszhelyet hasonlóképpen gondolta el, még helyét is hasonló területen választotta ki. Egyébként is ahhoz a nemzedékhez tartozott, amelynek alapvető esztétikai értékrendje, stíluseszmeénye, egész ízlése a klasszikus művészet alkotásaiból táplálkozott, vagy pontosabban, abból az eszményképből, melyet a századelő alkotott az antikról. A klasszicizmus híve volt, Thorwaldsen és Canova csodálója, az utóbbinak mecénása is, birtokára két szobrot rendelt tőle. A művészetben elsősorban erkölcsi értékeket keresett, s soha nem tartotta magát igazi műértőnek, inkább csak profán szemlélőnek. Feltételezhetjük, hogy ha képzeletében egy nemzeti kultuszhely képe jelent meg, az a Walhallához hasonló monumentális csarnok lehetett, melyben a nagy nemzeti hősök szobrai Thorwaldsen, Canova és talán az általa sokszor, lelkesen emlegetett Dannecker stílusának jégeit viselték.

Bár Széchenyi jó két évtizeden át forgatta magában a kultuszhely tervét, annak végleges kialakítására, írásban történő megformálására egyéni életének eseményei szolgáltattak döntő indokot. 1842-ben halt meg fiatalon egyik régi barátja, aki politikai harcostársa volt: Dessewffy Aurél. Elvesztése önmagában is érzékenyen érintette Széchenyit, de ugyanebben az évben politikai küzdelmeiben is kudarok érték. Kieleződtek ellentétei Kossuth Lajossal. Mindketten más irányban vélték megtalálni a nemzet haladásának útját: Széchenyi a reformokban, Kossuth a forradalomban. Korábban Dessewffy volt az, aki a két ellenfél vitáiban közvetítő szerepet töltött be. Halálával Széchenyi társak nélkül, magányosnak érezte magát. Naplójának tanúsága szerint képzeletében ezekben a hónapokban jelenik meg először a véres forradalomba, saját vesztébe rohanó ország képe. Ettől kezdve egyre kétségesebbnek, tragikusabbnak látja hazája sorsát, jövőjét. Emlékmű-tervezetének utolsó mondatai a „herrliche Ruhe und Stille” klasszicista eszménye helyett már egy pusztuló nemzet monumentális, apokaliptikus erejű látomását rajzolják az olvasó elé; a nemzeti kultuszhely, a pantheon helyett egy sír hátborzongató vízióját.

A harmadik terv, amely ugyanezekben az években ölt végleges formát szerzője írásában, alapgondolatával ugyancsak a nemzeti pantheon eszméjéhez kapcsolódik, részleteiben azonban különös, az eddigiektől eltérő koncepciót tartalmaz. A szerző báró Mednyánszky Alajos, fiatal jogászként a 19. század első éveiben a magyar kancellária szolgálatában állt, később bécsi udvari tanácsos, majd megyei főispán. 1810-től birtokára visszavonulva élt. Történeti és irodalmi tanulmányokat folytatót, német nyelvű mese- és mondagyűjteményt adott ki. A nemzeti öntudat harcosa volt, a közoktatás magyar nyelvűségéért, a realiztikus tudományok fontosságának elismertetéséért küzdött. Nagy műveltsége, a magyar múlt iránti érdeklődése, széles körű történelmi ismeretei összegeződtek különös emlékmű-tervében. Elképzelését

1843-ban egy folyóiratban közölt tanulmányában ismertette. Ennek lényege az volt, hogy a Duna magyarországi folyását követve a partokon, történetileg fontos emlékhelyeken, városokban, csatamezőkön kell szobrot állítani a magyar múlt kiemelkedő s az adott helyszínnel történeti kapcsolatban levő alakjainak. E történeti személyiségeket ábrázoló emléksobrok sorát két allegorikus kompozíció nyitotta és zárta volna. Az egyik, az ország nyugati határán álló, Pannónia jelképes alakjával üdvözölte volna az érkezőket, a másik, a déli határon, Magyarország két nagy folyójának, a Dunának és a Tiszának találkozásánál búcsúztatta volna a távozókat. Mednyánszky koncepcióját alapvetően a Dunának szánt kompozíciós szerep határozta meg. Mint a nagy folyók, a táj vagy az egész ország karakterét meghatározó folyamok, gyakran nagy kultúrák bölcsői — a Duna is hordoz szimbolikus tartalmakat. Magyarország legnagyobb folyója, két partján terül el a főváros, s a folyó melléke történelmünk számos eseményének színhelye. A Duna bizonyos értelemben így Magyarország jelképének is tekinthető. Mednyánszky terve a folyónak éppen ezt a jelentését tette az egyes szobrok — összesen harminchét szobrot tervezett — központi, összefogó elemévé; olyan elemmé, mely a kiválasztott történelmi színtereket és személyiségeket összekapcsolja, valamilyen egységbe rendezi, értelmezi. Írásában javaslatot tett arra is, kiknek állíttassék emlékszobor. A kiválasztott történeti személyiségek lényegében négy csoportba sorolhatók:

1. nagy uralkodók és államférfiak, akik egyéni nagyságukkal, országunkat gyarapító, hatalmát növelő tevékenységükkel emelkednek ki kortársaik közül;
2. olyan államférfiak, akik jelentős politikusok, az ország szellemi életében fontos szerepet betöltő mecénások voltak; e csoportban szerepel a magyar reneszánsz két nagy költője is;
3. személyes bátorságukkal, hősiességükkel, katonai érényekkel kitűnő történelmi alakok.
4. Legérdekesebb azonban a Mednyánszky által kiválasztott személyiségeknek ez a csoportja. Első pillanatra ötletszerű névsornak látszik, amelyben hadvezérek, költők, érsekek, feudális arisztokraták egyaránt szerepelnek. Valamennyiük életpályája, sorsa közös azonban abban, hogy az évszázados török uralom vagy más idegen hatalom ellen, a függetlenségért harcoltak. S itt rajzolódhatott ki a kortársak előtt Mednyánszky programjának saját korához szóló üzenete. A magyar reformkor végén alig öt évvel az európai forradalmak előtt, a cikk olvasója az idegen hatalom vagy a törökök nevét behelyettesíthette az osztrák udvar, a Habsburg dinasztia nevével. Mint a korszak magyar irodalma tanúsítja, ez a jelképes beszéd egyáltalán nem volt idegen az irodalom, a művészet közönségétől, hiszen politikai kényszerűségből született. A sokféle történelmi személyiség, a sok különböző mértékben jelentős vagy elfeledett alak így nő fontossá, a nemzeti függetlenség harcosává, a nemzeti nagyság és öntudat hirdetőjévé.

Mednyánszky elképzelése már a szerző leírásában is kuriózumként hat. Méginkább kuriózum lett volna megvalósulása esetén, hiszen a teljes idea — mely olvasva még áttekinthető — egy egész országnyi nagyságú kompozícióból nehezen lett volna felfogható, átélhető. A harminchét szobrot sok kilométernyi távolság, egyúttal időbeli távolság is választotta volna el egymástól, valamennyi csupán konkrét megjelenésében, tartalmának és formájának egyediségében lett volna megítélhető, s nem mint egy nagyszabású sorozat láncszeme, mint egymást feltételező alkotások folyamatos sora.

Hogy Mednyánszky nemzeti pantheonja is csak „képzeletbeli emlékmű” maradt, annak oka az előző két esetben kimutatott indokokkal azonos: a hasonló európai alkotásokhoz képest megkése, a nemzeté válás, a nemzeti múlt- és értéktudat szempontjából időben, a hazai lehetőségekhez mérve mégis kissé korán született meg. Ezért maradt mindhárom terv csaknem visszhang nélkül az egykori Magyarországon, ezért felejtődött el mindegyik, s ezért sülydett a köztudat mélyére csaknem két

évtizednyi időre. A 19. század hatvanas éveiben gyors fejlődésnek induló magyar szobrászat, s ezen belül az emlékműszobrászat azonban már ezeknek a maguk korában utópisztikusnak bizonyult elképzeléseknek csíráiból

született, s a „képzeletbeli emlékművek” nélkül a műfaj valóságos története is csonka és kevésbé érthető maradna. [1]

Kovalovszky Márta

JEGYZETEK

1. A témáról bővebben, szakirodalmi hivatkozásokkal l. Kovalovszky Márta: Emlékműszobrászat, tanulmány, ill. katalógus-cím-szavak in: Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus, szerkesztette Szabó Júlia, Széphelyi F. György. Budapest, 1981, I. 37–46; II. 218–254.

2. A „képzeletbeli emlékművek” problémáival és a különböző tervek részletes elemzésével foglalkozom a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja által kiadott Művészettörténeti Füzetek számára készülő munkámban („Exegi monumentum” — Emlékműproblémák 1839–1914). A téma néhány vonatkozását érintettem még a Művészet Magyarországon 1830–1870 (MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja, Budapest 1981) c. kétkötetes katalógusában megjelent tanulmányomban (37–46).

A források közül legfontosabbak: Nyáry Pál: Felszólítás a honi szobrászat ügyében. Athenaeum, 1839. december 19. — A honi szobrászat ügyében keletkezett társaság munkálatai. I. közlemény. Pesten, 1840. — Utóirat a Mátyás emléke ügyében. A honi szobrászat ügyében keletkezett társaság munkálatai. Pesten, 1840. (Ferenczy válasza a társaság kifogásaira). — A tervet sokan elleneztek, l. Vachott Imre: Beszervevél a Mátyás-szobor tervezetére. Athenaeum, 1840. augusztus 30.; Mátyás király emléke és szobrászatunk ügyében. Társalkodó, 1840. 31. sz. Mátyásnak legyen, de ne szoboremleke. Hasznos Mulatságok, 1840. I. 31. sz. — A lényegi vita azonban Széchenyi és Vörösmarty között folyt, l.: Széchenyi István: Litteratúra. A 'kelet' népe. 1841-ben. 194–198. l. és Vörösmarty válasza: Hazay Gabor néven, Athenaeum, 1841. II. 39–45. sz. Végül Ferenczy is válaszolt az őt ért támadásokra l. Ferenczy István: Tölem is egy szó a sok szóra. Athenaeum, 1840. 600–603. Sok adatot tartalmaznak Ferenczy levelei, melyeket dr. Wallentinyi Dezső tett közzé. Rimaszombat, 1912. (Rábeli Miklós és fia könyvnyomdájában.)

3. Amikor 1846-ban Ferenczy végleg elkeseredve elhatározta, hogy munkáit megsemmisíti és visszavonul Rimaszombatba, Teleki Blanka kérésére Gola Ádám dagerrotípiákat készített a Ferenczy udvarán összegyűjtött munkákról. A Mátyás-emlékmű utolsó változatának dagerrotípiáiról Meller közölt képeket, i. m. 71, 74–85. kép és X, tábla). — A Gola-féle dagerrotípiák a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában vannak, ltsz.: 20.249 és 20.250. Róluk l. Művészet Magyarországon 1830–1870. II. köt. 509. l. és 111–112. kép.

A Mátyás-terv lovasalakjával kapcsolatban új szempontokat talált Czifjka Péter tanulmánya: A pályakezdő Ferenczy István. Művészet is felvilágosodás, Akad. Kiadó Bpest, 1978. 465–513. l. Ferenczy „ellenlábának”, Marco Casagrandenek Mátyás-szobor-terveiről itt nem esik szó, ezekről lásd: Meller i. m. 308. l. és 86–87. kép. — Puszta László: Marco Casagrande. AHA 1973. 91–124. l. és: — Művészet Magyarországon 1830–1870. II. kötet, 226–227 l. és 27. tábla.

4. Az Üdvlelde gondolatának megfogalmazása: Üdvlelde. Gróf Dessewffy Aurél hátrahagyott némi iromány-töredékeivel. Írta és közli gróf Széchenyi István. Pesten, 1843. Nyomt. Trattner-Károlyi betűivel. Ebben több helyen maga is hivatkozik a Walhalla példájára, így elsősorban a jegyzetekben, (131–135. l.) ahol részletesen kifejti elképzelését az Üdvleldeiről.

Széchenyi művészeti nézeteiről, ízléséről l.: Csathai Endre: Canova magyar mecénásai. Magyar Művészet, 1925. 130. l. és Meller i. m. 288–290. l.

1819-es görög útján Széchenyi ezt írja naplójába: „Athen ist aber so eine Aufenthalt, wo man sein ganzes Leben verleben möchte... Das was von denen Griechen in Athen noch übrig geblieben ist, verdient nicht nur unsere Bewunderung... Nach mehr als 2000 Jahren, solche Überreste! Und wie kleinlich sind selbst diese Tempeln, diese Gebäude, die wir nicht nach-ahmen können, wenn man von ihrer Stelle hinaus in das Meer in die lieblichen Wogen blickt. — Wie klein, wie albern findet man sich damals nicht?” l.: Gróf Széchenyi István naplói. Szerk. és bev. Viszota Gyula. Bpest., 1925. I. 479–480. l.

Széchenyi az Üdvlelde gondolatával már az 1830-as években foglalkozott, s azt a pesti Nemzeti Casinóban is megpendítette 1835 folyamán. l. az Üdvlelde-röpirat 4. számú jegyzetét, i. m. 136. l. A regensburgi Walhallát 1836-ban, egyik nyugat-európai útjáról vizs-
szatérőben, még épülése közben felkereste. A mű tervezőjét, Leo Klenze bajor udvari építész személyesen ismerte, vele való találko-

zásait Naplójának több helyén, kommentár vagy részletezés nélkül, feljegyezte (így 1834. november 22-én, 1845. május 26-án). Nagyon valószínű, hogy a Walhalla koncepcióját első kézből, közvetlenül Klenzétől ismerhette meg.

A későklasszicista Johann Heinrich Dannecker meg 1822-ben ismerte meg. 1829. szeptember 7-i naplójegyzete szerint: „Megérkeztem Stuttgartba. Elmentem Danneckerhez, aki nagyon megőregedett. Megcsókolott örömeiben. Ariadnéja — — —”. Dannecker művére vonatkozó részt azonban titkára, Tasner Antal Széchenyi halála után törölte. (Széchenyi István: Napló. Gondolat, 1978. 610. l.)

4. Mednyánszky Alajos emlékmű-sorozatának tervére később, 1859-ben Remellay Gusztáv cikke hívta fel a közönség figyelmét. Ez a Hölgyfutár 1859-es évfolyamában jelent meg (154–155. l.) Nagy eszmék, szép tervek címmel. A tervezetet magam is innen ismerem. Eredeti szövegét idáig nem sikerült megtalálnom. Remellay (1819–1866) ügyvéd, a század negyvenes éveiben Pest tiszteletbeli főügyésze, majd Újvidék főjegyzője volt. 1848–49-ben a Belügy-minisztériumban tolmács, majd Görgey táborában hadbíró ezredes. Várfogságra ítélték, hat évi kufsteini raboskodás után besúgásért kegyelemmel szabadult. Irodalmi munkásságot folytatott, publicisztikai dolgozatokat, történelmi korrajzokat, regényeket, elbeszéléseket, tárcákat írt. Br. Mednyánszky Alajos a magyarországi német nyelvű irodalom jelentős képviselője, pozsonyi jogakadémiai tanulmányai után 1810-ig a magyar kancellária szolgálatában állt, később helytartótanácsos, udvari tanácsos, végül Nyitra megyei főispán volt. 1810-től lényegében visszavonulva élt Nyitra megyei birtokán, történeti, és irodalmi tanulmányokat folytatott, német nyelvű mese és mondagyűjteményt adott ki, Erzählungen, Sagen und Legendens aus Ungarns Vorzeit, (Pest, 1829) címmel. Széles körű műveltsége, történeti érdeklődése és ismeretei vezethették őt az emlékmű-sorozat gondolatára.

A Mednyánszky által tervezett emléksobrok a következők lettek volna:

Dévényénél: Pannónia szobra „Üdvözlégy vándor” feliratú zászlóval kezében

Pozsonynál: Zuárd vitéz, valamint: Mária Terézia és Pálffy nádor

Hédervárnál (a jobb parton): Kont István

Győrnél: Pálffy Miklós, Győr visszafoglalója

Komáromnál: Nádasdy Ferenc

Vezekényénél: az 1652-es csatában elesett négy Esterházy herceg

Esztergomnál: (a vároddalon) Balassi Bálint; (a vár alatt) Szt. István és Gizella; (lent a parton) András vitéz, az esztergomi torna hőse

Visegrádnál: (fent) Nagy Lajos; (a vár alatt) Mátyás király, Vitéz János, Bánffy Lukács, Szelepcsényi György — esztergomi érsekek; (lent a parton) Mária királyné

Vácnál: Szt. László

Pesten (észak felől): Szilágyi Mihály, a rákosi vezér; (lejjebb) József nádor; (középen) üres talapzat, melyre egy még élő hazafi szobra kerül majd halála után; (dél felé) Széchenyi Ferenc

Érdnél: Szapáry Péter, akit Hamza bég itt ejtett fogságba

Tolnánál: Festetics György, a Georgikon alapítója

Kalocsával egy irányban: Széchenyi György kalocsai érsek

Mohácsnál: Tomori Pál

Janus Pannonius

Bajánál: Orczy Lőrinc költő-tábornok

Szigetvárral egy irányban: Zrínyi Miklós, Szigetvár védője; a Dráva és a Duna találkozásánál: Zrínyi Miklós, a költő

Erdődnél: Erdődy Péter horvát bán

Újlaknál: Kapisztrán János

Futaknál: Hunyady László

Hadik Endre

Újvidéknél: Savoyai Jenő, aki Zentánál és Péterváradnál legyőzte a törököt

A Duna és a Tisza egyesülésénél: a két folyó nemtői „Egyesülés” felirattal

Zimornánál: Hunyady János „kardját Nándorfehérvár felé villogtatva”

Br. Mednyánszky életéről, tevékenységéről irodalmi szerepéről lásd: Horváth János: Kisfaludy Károly és íróbarátai. Irodalomtörténeti Füzetek. Bpest, 1955.

Les plans de monuments datant de la première moitié des années 1840 présentent bien la position spéciale, les problèmes spéciaux de l'art national hongrois, plus spécialement de la sculpture hongroise.

Parmi les trois que l'article traite, il n'y a qu'un seul, celui d'István Ferenczy, qui puisse être appelé «plan» dans le sens propre du mot. La création qu'il destinait à être son œuvre la plus imposante, était le monument en honneur du roi Matthieu. Il aurait été non seulement le premier exemple du genre chez nous, mais également un des premiers vestiges de la conscience nationale et de la conception historique en notre sculpture. Bien que ses quelques pièces réalisées nous paraissent un peu périmées en vue du développement contemporain européen, son essence pourtant représentait le problème d'actualité mûrissant au sein de la société hongroise. L'artiste travaillait de 1839 à 1846 sur les plans du monument du roi Matthieu. Les esquisses et les petits modèles nous montrent une composition consistant de deux unités. La statue elle-même, avec le roi à cheval tient strictement du type des statues équestres dynastiques du 18—19^e siècle. La seconde partie du monument prévu, l'architecture servant de gaine à la statue équestre aurait bien dépassé ses dimensions, ses buts et sa fonction le simple rôle de support et de mise en relief des gaines. Ferenczy formait dans l'intérieur une pseudo-chambre sépulchrable. C'est ici qu'il se proposait de placer le buste du roi Matthieu, tandis que sur les murs, à l'intérieur comme à l'extérieur des reliefs représentant les moments importants de la vie du roi. L'artiste voulait transformer la chambre sépulchrable en un lieu de méditation, où la vie et les faits du personnage historique représenté inspirent le spectateur. Ici le but de Ferenczy fût identique avec les buts du romantisme national — cependant sa pensée ne fût comprise que par une mince souche de la société.

Un petit cahier intitulé «Lieu de Salut» parût en 1843, contenant des idées essentiellement pareilles. L'auteur en était le comte István Széchenyi, adversaire d'aparavant le plus acharné du plan du monument Matthieu. Pourtant en 1843, Széchenyi commence également à songer à un lieu de culte national, bien que ses raisonnements diffèrent entièrement de l'autre. Après avoir visité le Walhalla à Regensburg, un ensemble grandiose

des bâtiments et des statues se dessina dans son imagination. La nation présente de cette manière non seulement une sépulture digne de ses personnages illustres, mais reçoit en même temps un sanctuaire où elle peut rendre hommage à ses illustres aïeux. Dû aux circonstances historiques-politiques et personnels de sa naissance, les dernières phrases du plan de Széchenyi évoquent déjà — au lieu de la «herrliche Ruhe und Stille», idéal classiciste — la vision apocalyptique de la ruine d'une nation; au lieu de lieu cultique national, du panthéon — la vision frémissante de la tombe.

L'auteur du troisième plan, le baron Alajos Mednyánszky combattait pour la conscience nationale, pour la domination de la langue hongroise dans l'instruction publique et pour la reconnaissance des sciences réalistes. En 1843, il publia sa conception dans un journal périodique. L'essence de ce plan consiste en ce que, suivant la ligne du Danube, on érigerait au bord de l'eau aux endroits historiques, dans les villes, sur les champs de bataille des statues en mémoire des personnages illustres en connexion avec le site donné. La lignée des statues serait inaugurée et close par deux compositions allégoriques. L'une, à la frontière de l'ouest, une représentation symbolique de la Pannonie saluerait le voyageur et un autre monument dirait adieu en partant au sud. La conception de Mednyánszky repose sur le rôle du Danube, considéré comme symbole de la Hongrie, les 36 statues prévues auraient été groupées autour de cet élément central. Il a même énuméré par écrit les héros destinés être honorés par une statue. Tous ont le sort commun d'avoir lutté contre l'oppression turque ou d'autres pouvoirs étrangers pour la liberté du pays. Cinq ans avant les révolutions européennes, ce langage symbolique n'était plus étranger au public contemporain.

Le fait que le panthéon de Mednyánszky n'est resté qu'un «monument imaginaire» porte la même motivation que les deux premiers cas; comparé aux œuvres européennes du même genre, ces conceptions naquirent trop tard. Vu la formation en nation, la conscience du passé et des valeurs — cette initiative était bien réglée à temps; mais tenant compte des conditions sociales et des possibilités économiques, la réalisation aurait été encore prématurée.

FERENCZY BÉNI: A KERESÉS ÉVEI (1917–25)

A századeleji modernizmusban kifejezésre jutott válság, az európai szellem válsága a világháború kitörésekor érte el csúcspontját; nincs olyan művész, akit közvetve vagy közvetlenül ne érintett volna. A molnosi hadikórház testközelbe hozott borzalmait Ferenczy Béni gondolkodásában is jelentős változást hoztak. Leveleinek tanúsága szerint az 1912-ben magát vallásosnak valló, lelkesedő fiatal, most kiábrándult és elkésereedett lett. Ekkortól lehetünk tanúi annak, hogy ez az elkötelezetlen művész hogyan vált politikai lénné. „... ne feledkezzen meg arról — írja Morvaynak — hogy *szocialista* demokrata, antiklerikális, antimilitarista, *antikapitalista* és antiimperialista legyen, mert csak ezek emberhez méltó *politikai érzelmek*.” [1] Ferenczy 1915-ben nem volt kialakult szocialista gondolkodó, és teljesen alaptalan volna rendszeres politikai felkészültséget feltételeznünk e mondata vagy ehhez hasonló szavai alapján. Egyre közelebb került azonban a magyarországi progresszív erőkhöz. A háború áldozataival vállalt együttérzése, sorsuk megosztásának a vágya vezette el a politikai baloldalhoz. Mint minden intellektuálisan és morálisan következetes ember esetében az elmélet és az élet Ferenczy Béni sorsában is összefonódott.

Kommunista volt-e? Erre a kérdésre választ keresni azért is meddő, mert a tizes évek közepén Magyarországon még maga a fogalom is tisztázatlan. Baloldalisága tettekben legelőször a Tanácsköztársaság alatt nyilvánult meg. Érett férfikorának további húsz évét — magánéletét is beleértve — közvetlenül és erőteljesen érintette ideológiai állásfoglalása. Ferenczy Bérinek, a politikai embernek, első intellektusát is formáló élménye anyjának szociális érdeklődéséből származik. Ferenczy Károly humanizmusa, háborúellenessége nem volt több a békeszerető polgár pacifizmusánál, mindenféle radikalizmus távol állt tőle. Fialka Olga szociális tevékenysége viszont tülmutatott az általános emberszereteten. Az asszony valóságos társadalmi személyiség lett a 20-as évek Nagybányáján, tanította a munkásfiatalkat és részt vett politikai felvilágosításukban. [2] Azokat a radikális eszméket, melyek a tizes évek végén, kialakulatlan formában ugyan, de olyan erősen hatottak a politikailag képzetlen, de haladó szellemű értelmiségre, Ferenczy Béni is magáévá tette. A proletariátusnak, a szenvedő emberiség e mellőzött osztályának anyagi és szellemi felemelése, a demokrácia és az egyenjogúság tana bár viszonylag körvonalazatlan megfogalmazásban, érvényesítésüket illetően pedig tisztázatlanul, visszhangra találtak nála. Nem kellett tulajdonképpen nagy út, hogy a vallásnak mint az emberiséget egyenlően összefogó eszmeiségnek elkötelezett idealista egy másik hithez, a világot épp úgy egyesíteni kívánó kommunista gondolatokhoz csatlakozzék. Ferenczy társadalomalakító szándékait ugyanaz a rajongás fűtötte át, mint keresztény hitét: egyik sem volt mentes az utópiáktól, egy ártatlanul elképzelt, tökéletesebb új világ közeli eljövételének hitétől. Baloldaliságát, mint annyi kortársát, mindvégig jellemezte a nemzetben való gondolkodás, sőt ez annak egyik fő eleme volt. [3]

Közismert, hogy a háború egymás után pergő eseményei után, Ferenczy Béni a Tanácsköztársaság művészeti

direktóriumának tagja lett, [4] a Fészek egyik asztalánál köréje gyűltek a legradikálisabb művészek minden nap. Ferenczy Béni társasági kapcsolatai már korábban is több szállal kötődtek azokhoz, akik 1919 márciusától augusztus 1-ig vezető szerepet vittek a kulturális életben. Otthonos volt Hatvany Lajos körében, jól ismerte Adyt és a háború végén kialakult, a forradalmi szellemi erjedést jelző Vasárnapi Társasághoz tartozó tudósokat, művészeket is. Ennek a korántsem egységes szellemi mikrovilágnak néhány fontos tagja legközvetlenebb barátai közé tartozott, közülük kerültek ki politikai, szellemi partnerei. Ferenczy barátai révén került a Tanácskormány kultúrpolitikájának aktív szereplői közé. Jó kapcsolat fűzte Fogarasi Bélához, Pátzay Pálhoz, Nemes Lampért Józsefhez, Szőnyi Istvánhoz, Balázs Bélához, Lukács Györgyhez, Vedres Márkhoz, Beck Ö. Fülöphöz. Legközelebbi barátságban Wilde Jánossal állt, az ő révén került Pogány Kálmán közelébe és az események sodrába. Ferenczy Béni Tanácsköztársaság alatti tevékenysége jól ismert, fel van dolgozva, ezért csupán néhány mondattal utalok rá. Ferenczy Béni tagja volt a direktóriumú vásárlóbizottságnak, ez volt a legfontosabb munkája. Berény Róberttel, Antal Frigyessel és Wilde Jánossal a művészek műterméből és kiállításokról vásárolták össze a vásárlásra érdemes anyagot. A vásárlóbizottság feladata kettős volt és ezt a kiválógotott anyag minősége is mutatja: egyrészt segíteni kívánták a rászoruló művészeket, másrészt kvalitásos anyaggal akarták a Szépművészeti Múzeum gyűjteményét gyarapítani. A vásárlásra három alkalommal kaptak nagyobb összeget, ekkor került a Múzeumba Ferenczy Béni *Lépő nő* című szobra is. [5]

A művészek megsegítésének és egyben a rosszul működő művészeti élet megjavításának másik módja az ún. kataszter rendszer felállítása volt. A munka elvégzése után Pátzay, Ferenczy Béni és Antal, akiket megbíztak vele, teljesen áttekintették volna a művésztszáradalom felépítését és kvalitatív alapon három csoportba sorolták volna a művészeket. A kataszter rendszer nem készült el. Ugyanakkor Ferenczy kinevezést kapott, az általános felsőoktatási reform keretében, az Iparművészeti Iskola tanári karába is. Kinevezése áprilisban történt. Először a kispasztikai tanszék vezetőjévé tették meg, míg Reményi lett a díszítőszobrászati tanszék feje, majd májusban pozíciójukat felcserélték. Júniusban Ferenczy megkapta a kerámia tanszékét is. Természetesen a valódi tanári munka nem indulhatott meg. Ugyanígy csak rendelkezés, tehát papírforma maradt a nyári átképző rajztanár és festőművész tanfolyam tanári kinevezése is, valamint a balatoni művésztelep megalapítása is. Részt vett még a Hősök terén néhány szobor elhelyezésében, és készült egy tízkoronás pénzmintája is. Érdekes adat: ő volt az egyetlen, aki hivatalos levélben benyújtotta lemondását, augusztus 14-én, főiskolai tanári székéről. [6]

Ferenczy Béni korai szobortermését szemügyre véve, két szakaszt különböztethetünk meg. Amint láttuk, az 1914 és 1917 közötti munkák stílusából nem lehet gondolkodásbeli vagy világnézeti átalakulásra következtetni. Annál nagyobb a változás az 1917 és 1919 közötti szobroknál. Ferenczy először a realista látványhűségtől távolodik el. Az új ember típusát kívánja megalkotni,

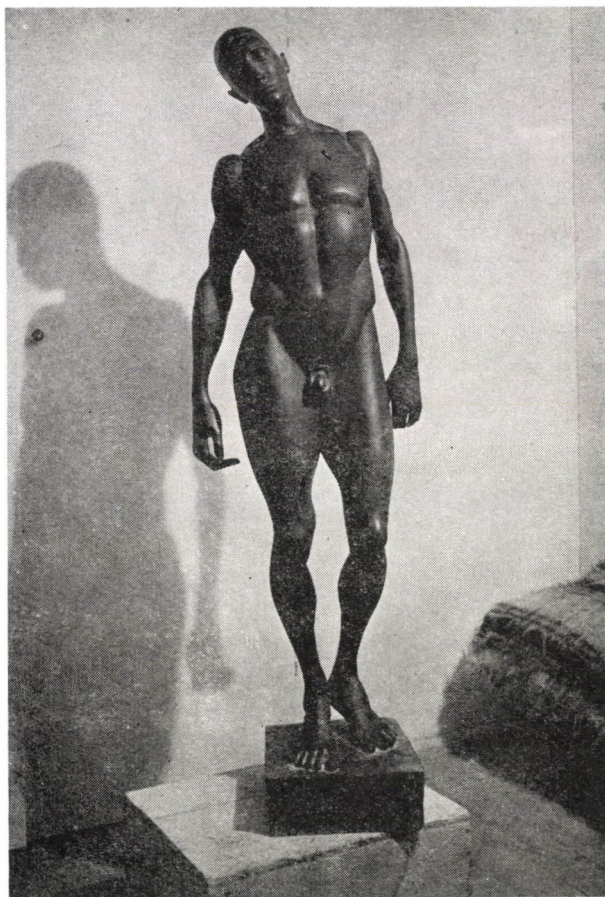
új eszmények megtestesítőjét, akit már nem a fizikai erő jellemez. Le kell róla választania az esetlegesség feltűnő jegyeit, a naturalista vonásokat. Hiszen „... a tartalom a modern művészetben mélyebben fekszik, mélyebben van a formába elásva”. [7]

Ebben a folyamatban először ismét ideál-képek lesznek segítségére: a családi hagyományban elfogadott előképekhez nyúl vissza: a reneszánsz, de főleg a klasszikus görög szobrászathoz. Vedres Márk plasztikáinak sugárzása, most a mester hazaköltözésével, újult erővel hat rá. A változás másik oka személyes természetű. Családi tragédia áll a háttérben. Ferenczy Károly 1917 tavaszán, öt évnyi szenvedés és betegség után meghalt. A Szépművészeti Múzeumban ravatalozták fel. Réti István búcsúbeszédét hallgatva, Ferenczy Béni tudta már: egy korszak ért véget saját útján is.

Az 1918 októberében rendezett Ferenczy kiállításon Béni — többek között — egy gipszdomborművet is kiállított. [8] A Szerelmespár két félig összeölelkező, félig egymással birkózó alakot mutat be. A kompozíció erősen emlékeztet a Parthenon metoperiere, [9] a keret, a figurák elhelyezése és az ábrázolás szabályai folytán. A férfi arca némileg önarc képre emlékeztet, bár tudjuk, ki volt modellje. [10] A dombormű formakincse lágy, hullámszó, a szerkezet fő tengelyei feszülő rendben állnak. A dinamikus egyensúly az erők ellentétes játékból jön létre. A kiállítás többi, 1916 óta elkészült darabjára is ez a kettség jellemző; a visszafogott kompozíciót a lírai lágy-ságú formák „oldják föl”. Így a *Lépő nő*, a *Dévi* [11] klasszicizáló jellege csupán részletformákból ered. A *Lépő nő* anatómiailag nézve modern figura: izmos lábak, ki-sportolt termet, rugalmas járás, természetes testtartás, a 20. század eleji szobrok jellemzőit mutatja: egyszerű szerkezetet, érzékeny formálást. Tunikájának kidolgozott-sága, akárcsak a *Dévi* hajtincsének egyenletessége, „antik-os” megoldása, az arcvonások elmosódottsága, az üres, „tekintet nélküli” szemgolyó, réveteggé teszi mindkét szobor arcát, távolivá. Mind a kettő az ismert, „praxitelesi fogás” révén lesz antikvizáló.

Ferenczy Béninek az 1917 és 1919 között Pesten készített munkái csak részben maradtak fenn. A Nagybányán hagyott szobrok közül sokat viszont maga a művész semmisített meg. Néhányának képét, a fennmaradottak közül Murádin Jenő közölte. [12] Az *Avasi paraszt* és a később Fialka Olga sírján elhelyezett *Női fej* 1917 után készült, mert már felfedezhető néhány archaizált vonás az arcon, a hajon és a fejedőn. Mindkettőt a felületek erőteljesebb összefogása és az egyszerűsítési szándék jellemzi. Viszont mindaz, ami ezeknél darabos és egy kicsit keményen formált, tökéletesen hiányzik az egykorú és hasonló felfogású *Noémi* [12/a] portréről. Az arc szabályos oválisa, az ívelt szemöldök, a keskeny, egyenes orr, a szinte mértani szigorúságú formák: Brancusi tudott ilyen szűkszavú lenni. Az arc lágy átmenetei, a szalag puha hullámszája és a telt száj azonban feloldja a zárt vonásokat. A félig lehunyott szemnek szecessziósan meghúzott vonala befele forduló kifejezést ad. Mély, bensőséges érzés és hűvös tartózkodás jellemzi. Az emberismeret és a szobrászi tudás remeklése; itt a mesteri teljesítményt a mély testvéri szeretet növelte naggyá. Ferenczy Béni 1916 és 1919 között ikertestvérével, Noémival igen közeli munka- és eszmeközösségben élt, a legnagyobb szerénységben, a Lendvai utcai alagsori műtermükben. Itt faragta meg 1919-ben a *Fiatall férfit* [13] szobrát.

A *Fiatall férfit* különös darab: a beállítás hagyományos kontrapozstó, mely ellentétes egyensúlyt ad a testnek. A felület megformálása viszont szinte elemző, analitikusan magyarázó; az összetartozó egységek nem lágy átmenettel futnak egymásba, hanem határozott élben végződnek. Formai feszültség van a csípő, a csontok, a váll erőteljessége és a vékony boka és csukló között. Félrefordított feje mintha távoli zajokra figyelne. Az alak a korábbi *Dévi* átértelmezése. Rokon vele a *Síró nő*, a *Női akt*, a *Stéle női alak*. [14] Mind fába faragott domborművek. Nemcsak a fa anyaga teszi azonban darabossá, expresszívvé őket. Összefogott, strukturális áttekinthető formáik szándékosan tartják a rokonságot Tihanyi, Uitz, Lampérth korabeli festményeivel, rajzaival.



1. *Fiatall férfi*, fa 1919, 158,5 cm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, Ltsz. 74.3-F. Ferenczy Béni hagyatékából

A korabeli portrék, a Schuster Henriké és a *Wilde Jánosé* [15] is összefogottabbak, keményebbek, eltűnt az a szép stilizáltság, amely a Noémi fején megfigyelhető volt.

Ferenczy Béni 1919 végén még Pesten találjuk (saját közlése szerint). Pogány Kálmánt, a Művészeti és Múzeumi Direktórium vezetőjét, a Szépművészeti Múzeum osztályvezetőjét bűjtatta. A későbbi igazolóbizottsági kivizsgálás után lett csak nyilvánvaló, hogy Pogány és Wilde a közvetlen életveszélyt, de még a letartóztatást is megúsza. Ezt azonban nem lehetett előre tudni. [16]

Ferenczy Béni Soós Gyulának az ötvenes években adott nyilatkozatában elmondja, hogy öt semmilyen kényszerítő körülmény nem készítette külföldre; önszántából hagyta el az országot. Nem szolt itt azokról a szellemi szempontokról, melyek szinte valamennyi baloldali művészüket emigrációba vezették. Menekültek az itthon egyre nyomasztóbbá váló művészi légkörből a jobbnak hitt megélhetési és a gazdagabbnak remélt munkaalkalmak felé.

Tizenkilenc végén, amikor a magyar kommunisták első nagy csoportját bírói ítélettel kivégezték, kibontakozott Magyarország eljövendő politikai arca is, megindult a baloldali gondolatok elnyomása és üldözése. Hatalmas emigrációs hullám támadt mindazokból, akik eddig várták és bizakodtak az akkor még egyrészt szociáldemokrata irányvonalban. Két úton hagyták el az országot: részben a Felvidék felé, ahol a cseh kormány és a helyi rendfenntartó szervek magyar és kommunista ellenességük dacára sem tudták ellenőrizni és kitiltani a hamis papírokkal átszivárgókat a magyar anyanyelvű területekről, Pozsonyból, Kassáról; másrészt Ausztria felé, ahol Bécs volt a cél. Itt a város forradalmi közelmúltja olyan hagyományt teremtet, hogy a szociáldemokrata kormány-



2. Férfi akt, bronz, 1923, 18,5 cm, Szentendre, Ferenczy Múzeum, Ltsz. 74.6-F, Ferenczy Béni hagyatékából

nak kénytelen-kelletlen meg kellett tűrnie a magyar baloldali emigrációt.

Ferenczy Béni útja azonban valószínűleg először más irányba, Nagybányára vezetett, anyjához. Gondolt-e, mint tíz évvel korábban arra, hogy itt letelepszik? A monarchiabeli Nagybánya nyitott város volt a Magyarországon és Nyugat-Európa felől érkező hatások előtt. A román Baia Mare kapui bezáródtak, a művésztelep kihalt és az erdélyi művészet központja Kolozsvárra tolódott át.[17] Murádin Jenő kutatásai szerint[18] Ferenczy Béni 1920-ban Nagybányán dolgozott, műterme még megvolt a művésztelepen. Októberben részt vett Noémivel együtt az első romániai általános sztrájk szervezésében. Emiatt hadbíróági ítélet fenyegette a két testvért; Ferenczy Béni Csehszlovákiába szökve tudta csak elkerülni.

A Pozsony melletti Rózsahegynek, Ružomerok-nak, ahogy akkor már hivatalosan hangzott, csak a neve volt szép. Szövőgyár, bányatelepek, papírgyár, börtön látványa várta a fillér nélkül odaérkező menekülteket. Béni elment — megélhetés után nézve — Kassára is; találkozott a magyar emigráció többi tagjával, Jász Dezsővel, Mácza Jánossal, többek között. Munkája néhány érmen kívül, melyet dr. Fejér Lipót megrendelésére készített annak feleségéről és lányáról és még négy gyermekről, nem akadt több. Ekkor indult Bécsbe.

Bécs 1920-ban elárasztották a magyarok, de ott Ferenczy Béninek korántsem volt olyan nehéz talajt találni, mint sorstársainak. Nem kellett végigjárnia az emigrációnak azokat a lelket nem emelő stációit, melyeket jól ismerünk leírásokból, a grünzigi barakk-tábor, a segélykérések kálváriáját. Mindez a magyar emigrációban később belső ellentétekhez vezetett. Ferenczy Béni ezek fölött állt. A nehézség nélkül beszélt német nyelv, a jól ismert város, és főleg házassága révén a társadalom több szintjén, ha nem várta is nyitott ajtó, nagyobb mozgási lehetősége volt.

Első feleségével, Yvonne Ungermannel képzőművész körben ismerkedett meg, 1922. január 28-án kötötték házasságot Bécsben, és hamarosan áttelepültek Berlinbe; lányuk Rose, 1922. november 22-én már Potsdamban, a Roonstrasse 12-ben született meg.[19]

Tíz évvel korábban Berlin, Bécsből nézve „hírhedt, romlott, nagyvárosi, névtelen, hatalmas, terhes az irodalmi, politikai, művészi jövővel”. [20] Az expresszionizmus fénykorában az egész német területről odavonzotta a művészeket. A német főváros, mely metropolis a század elején lett, akkor alakult művészeti központtá is. A francia moderneket, Picassót, Braque-ot, Delaunayt Berlin szinte előbb látta, mint Párizs. A modern művészet megismertetésében Herwarth Walden, a Sturm folyóirat alapítója, és Paul Cassirer, a műkereskedő cég feje, a művészeti élet fejedelme versengett. A háború azonban megtépázta Berlin anyagi erejét, művészetének bázisát. Amikor Ferenczy Béni 1922-ben odaköltözött, a magyar emigránsok áramát követve, már a szélsőségek uralkodtak. A város politikai harcok színtere lett. Ideológiai, művészeti és gazdasági zűrzavar uralkodott az egész háború utáni Németországban, de elsősorban a fővárosban. A szociáldemokrata kormány nem tudott rendet teremteni a még a császárságból örökölt hivatalnokréteg, a bürokrácia és a korrupció világában. A zűrzavart növelte a sok tüntetés, fegyveres összecsapás. Az erős katonai hatalom miatt a politika nem folyhatott demokratikus keretek között. A levert baloldali mozgalmak, az egyre szorítóbb inség ellenére tevékeny kulturális bázist épített Berlinben a húszas évek elején a forradalmi politikai és művészeti múlt, a Szovjetunióval való kapcsolatok és a Kelet-ről áramló emigrációs hullám.

Az 1920-tól nagyjából 1930-ig tartó évtized új művészeti szakaszt jelentett. Igaz, hogy a tízes években kibontakozott expresszionizmus több irányzata mint stílus valójában csak most erősödött meg, most vált közismertté, elfogadottá; életérzésként azonban már kifogytak tartalékai. Az expresszionista utópizmus, mint az



3. Női akt, hársfa, 1922—23, 20 cm, Szentendre, Ferenczy Múzeum, Ltsz. 74.5-F, Ferenczy Béni hagyatékából

berlini Dada is. Ebbe az illúzióit elfeledő városba vezetett a Tanácsköztársaság bukása utáni néhány évben a magyar emigráció egy részének útja. A legnehezebb időben, a gazdasági válság kibontakozásakor és csúcspontján, 1921 és 1924 között éltek itt. Hogyan alakult művészetük?

egyént megihlető szellemiség, kiapadt forrás volt a háború, a vereségek, a forradalmi illúziók összeomlása utáni légkörben. A húszas évek elején mindenütt általánosan felismerésre jutott az a tény, hogy az ellenforradalom kegyetlenebb, a sovinizmus és a militarizmus erősebb — szocialista pártpolitikuskok kevésbé idealisták és a kommunisták kevésbé élesen látók, mint ahogy azt öt évvel korábban gondolni lehetett volna. 1922-ben először történt meg, hogy Moszkvában, a szovjet május elsejének megünneplésekor nem hangzottak el már a világforradalom közeli eljövételét hirdető jelszavak; a forradalmi hit, abban a hiszékeny, világmeghódító formájában, ahogy nem kevesen átértékelték 1919 márciusában Budapesten is, nem kapcsolódott a politikai realitásokba. Fanyarabb, kiábrándultabb, lelkesedésektől mentes művészet jelentkezett. [21] Otto Dix brutális látomásai, Max Beckmann festészetének átalakulása, Erwin Piscator feltűnése, Georg Grosz szatíráinak kegyetlensége mind ennek a lelkiállapotnak a következménye, akárcsak az erősen politikai színezetű



5. Bábtér, 1923

Herwarth Walden sorra kiállította Bernáth, Kádár, Scheiber, Mattis-Teutsch, Bortnyik, Péri, Moholy-Nagy, Ferenczy munkáit, [22] akik hazai stílusukhoz képest mind elvontabbak lettek. Moholy és Péri a berlini magyar konstruktivizmus legelső képviselői — orosz hatásra — már 1922 elején, még a szovjet kiállítás megrendezése előtt, megismerkedtek Lissitzkyvel; hatott rájuk. A többiek mind az expresszionizmus vonzkörébe kerültek. Bernáthot az akkor már halott Marc állatképei inspirálták. Kernstok Károly élesen megszakítva addigi stílusát, hirtelen Nolde modorában kezdett el dolgozni, Tihanyi volt a legkövetkezetesebb, őt már korábban megérintette Kokoschka „pszichológiai” portréinak hatása; ezen az úton haladt tovább, nemsokára már Párizsban. [23]

A nagybányai realista festészet hagyományai ezt a nemzedéket a természeti látványhoz kötötték, és így az expresszionizmussal való közvetlen találkozásuk szinte egész művészeti útjukat megsabta. A 30-as évek magyar festészetének jellemző vonásai ekkor formálódnak. Ezek voltak a döntő évek, ekkor bontakozott ki, nem egy stílus, hanem egy látásmód. Egyfajta művészeti szemlélet és a világ egyfajta érzelmi megközelítése. Ferenczy, Bernáth, Berény, Derkovits (aki másutt, de hasonló utat járt be) és Egry is a nyugat-európai hatásokat megjelenésük után egy évtizeddel, német kézből kapták.

Ferenczy Béni szobor kollekciója, melyet 1924-ben a Sturm galériában állított ki, az expresszionista életérzés, a primitív plasztika, valamint a kubizmus hatását mutatja. Avantgardizmusa — ha ezt a szót itt egyáltalán jogos használni — stilisztikai síkon maradt és nem tártá fel a művész valódi politikai forradalmiságát. Ferenczy gondolkodása ekkor már volt annyira radikális — ennek feltételezésére vannak támpontjaink —, mint az, amelyik némely újfajta objektivitásban, keserűbb és elkeseredettebb művészetet hozott létre. Ferenczy szobrászatában ez a politikai radikalizmus nem fejeződött ki: szobrai az európai kultúrával szembeni oppozíciót mutatnak, és olyanféle nosztalgiát, mely emlékeztet ugyan a korai fauve és kubista művészet nosztalgiájára, de nincs meg benne a kubizmus látványt átalakító — átrendező szándéka.

Az expresszionizmust már 1925-ben eltemette Genton István. [24] Az évtized második felében a nagyközönség szemében is lejárt az ideje. Legfőbb propagátorának,



4. Álló gyermek, fa, 1924, 49 cm, dr. Csillag Zoliáné, Budapest



6. Bábertv, 1923

Waldennek útja szinte jelképes: a tönkremenés szélén, hamarosan be kellett csuknia galériáját; megszűnt a folyóirat is, ő maga pedig, újabb lelkesedés vagy a remény karján elindult Moszkva felé.

Ferenczy Béni 1922 és 1925 közötti kis szobrai főleg fafaragások. Egy részük Berlinben készült, némelyik talán közvetlenül a Sturm galéria kiállítására. Keletkezésükben azonban nemcsak a hely és a kor szelleme, de a szobrászt közvetlenül érintő stilisztikai hatás is szerepet játszott. Ferenczy Bényt családi hagyományai kialakulásának idején — ahogy láttuk — még erősebben kötötték a tradíciókhoz, mint társait. Most ezekkel a szobrokkal régebbi modorához tért vissza, egy korábbi, de akkor ki nem bontakozott stílus kísérletéhez. Látszólag a stílusfejlődés jól követhető, logikus továbbfejlesztése annak az egyszerűsítő, archaizáló modernnek, mely már 1919-ben megjelent. Valójában egy félbemaradt kísérlet befejezését jelenti, annak a korai geometrikus, szögletes formálásnak a továbbfejlesztését, melyet Ferenczy Béni a maga kubista korszakának nevezett.

A mintegy 13 szoborból igen kevés maradt fenn, főleg kiállítási katalógusok és fényképek révén ismerjük őket, de pontosan azt sem tudjuk, melyek szerepeltek a Sturm kiállításán. A szentendrei Múzeumban két *Női akt* és egy *Férfi akt* van. Ismerjük az *Ádám és Évát*, a *Madonna* szobor leemelhető kis *Gyermekeit*. [25] Felfogásban van némi különbség közöttük; a bronz álló férfi kevésbé tagolt, inkább a néger plasztika hatását mutatja, míg a két faragott nő síkokkal és szögekkel tördelt teste a kubizmusét. Érdekes dokumentumai a kornak Ferenczynek azok a (részben fényképekről) ismert rajzai, melyek bábterveket ábrázolnak. Ezekben az években sokáig

foglalkoztatta a *Sírató nő* megfogalmazása, az 1919-es dombormű kompozicionális megoldása tért vissza *Kartal Judit* síremlékén, az 1921-es drapéria tanulmányokon, de még 1924-es dátummal ellátott rajzán is (repr. KUT 1926/110.). Itt még a szobroknál is jobban uralkodik a vonal dekoratív, valamint a síkok konstruktív szerepe. Geometrikus felépítésük Picasso 1909 és 1911 közötti festményeivel, vázlataival és szobrával, Fernande Olivier portréjával mutat rokonságot, tehát még nem a kubista, hanem az expresszionista művekkel. Ferenczy munkái nem a racionalitás vagy a formális esztétika példái, hanem céljuk inkább az érzelmi hatás keltése. Azt az erőteljességet, melyet a szobrász a berlini évek előtt még fizikai erőként akart megformálni, most érzelmi síkon próbálja kifejezni. Ferenczy ekkori termésének ez a nehezen körülírható „szellemi” vagy „érzelmi” erő a témája.

Ferenczy Sturm kiállításának [26] nem volt erős visszhangja, a *Der Cicerone* kritikusa langyosan méltatta. [27] Nagyjából hasonló véleményen volt egy évvel később Ybl Ervin is, [28] amikor Ferenczy ugyanezt a kollekciót, más korábbi szobrokkal és portrékkal együtt a Nemzeti Szalonban bemutatta. Mintha ez a Noémivel rendezett kiállítás fordulópontot jelentett volna Ferenczy Béni művészi szemléletében. Az *Allo kisfiú* [29] már látványhoz hívebb munka. Ferenczy nem állt egyedül megváltozott stílusával.



7. Lesner Sámuel, márvány, 1925, 50 cm, Budapest, dr Csillag Zoltánné

A berlini nemzetközi társaság 1923–24-ben szétszóródott, egyre távolabb került a modernista törekvésektől is. Az emigránsok zömét alkotó magyarok és oroszok nagy része hazaindult; mások Párizsban vették útjukat. Akik Magyarországra tértek vissza (Bernáth, Berény, Kernstok), ezután esetlegesen, üresnek érezték formabontó kísérleteiket. Noha az absztrakció területén nem mentek messze, a nonfigurációt esztétikailag nem fogadták el. Nem akartak a természeti látvánnyal szakítani — mint ahogy a kubista és expresszionista első generáció nem is szakított vele soha. Ők azonban Picassónál, Braque-nál vagy a Die Brücke művészeinél is közelebb kerültek a látványhoz. Expresszionista korszakukat túlzónak vélték, igazodtak a hazai hagyományokhoz és igényekhez, az emberközpontú natúra elfogadásával.

*

Hozzájuk hasonlóan alakult Ferenczy Béni művészete is, noha ő még nem tért haza végleg. Még 1923-ban, tehát a berlini válság csúspontjakor, korábban a Sturm kiállításánál, visszaköltözött Bécsbe; nyilván elsősorban családi szempontok miatt. Első lakása a város előkelő, belvárosi negyedében volt; itt született fia, Mátyás, 1923. november elsején. Hamarosan átköltöztek azonban Bécs XII. kerületébe, Fuchsenfeldorfba, ebbe a jól megépített modern munkásnegyedbe.

Ferenczy Béni műterme földszintes, hatalmas, világos, kényelmes helyiség; megfordult benne a társadalom és a szellemi világ legkülönbözőbb, legellentéesebb régióiból származó barátainak köre. Ferenczy osztotta forradalmi érzését kommunista társainak radikális politikai szemléletét, esztétikai nézeteire viszont a bécsi művészettörténész iskola nagy alakjai, Wilde János, Ernst von Garger, Tolnay Károly, Swoboda, Sedlmayr, Otto Müntz, Otto Benesh és Gerhart Frankl, a festő voltak erős hatással; az ő szemléletük tükröződött a művész ízlésében; a klasszikus szobrászat értékeit egyre többre becsülte.

Ferenczy Béni lényének lefegyverző vonzereje, mely becsületessége, nagy kulturáltsága és műveltsége szinte minden körben és minden emberben rokonszenvet ébresztett. A Magyar Kommunista Párt bécsi csoportjának tagjaként, sikerült neki az ekkor már több frakcióra szakadt baloldali emigrációban nem elköteleznie magát egyik oldalnak sem. Semleges maradt a napi politikai harcokban. Most mint művész nem politikai feladatokat kapott. Műterme a Párt összejöveteleinek adott helyet, több alkalommal is, mint például az 1926. december 29–30-i karácsonyi plénumnak, melyen többek között Landler, Kun, Varga Jenő, Szántó Zoltán, Szántó Béla, Lukács

György, Révai József és még többen vettek részt. [30] Ebben az évben rendelte tőle a Párt a Lenin érmét.

Megbízásai nagy részét azonban Ferenczy a társadalomnak egy egészen más rétegétől kapta. Portréit feltehetően baráti, ismerősi felkérésre készítette, bár ezekről biztos adat nem áll rendelkezésünkre. Vásárlói és megrendelői között jómódú osztrák mecénások voltak, és Ferenczy ahogy tudta, másokat is figyelmükbe ajánlott, például Derkovitsot. [31]

Az általános művészeti lehiggadás, „objektívizálódás” a művészi egyéniség háttérbe szorítása, és feltehetően a bécsi iskola esztétikai befolyása, valamint esetleg megrendelőinek ízlése következtében is Ferenczy művészete 1925 után lett tárgy- és látványhibb. Nagyméretű kőszobrai és domborművei készültek ekkor, de hívös realizmusuknál sokkal nagyszabásúbb egy 1926-os falfaragása: az *Anya gyermekével*. Az anyaság tisztelésére emelt mértéktartó, de mégis hatalmas monumentum. A görög művészeti ideál sejlik föl a kompozicionális megoldásban: a két láb mint két oszlop tartja a test zárt épületét, melybe beleilleszkedik, de melyből ki is emelkedik a gyermek, a mű érzelmi és esztétikai központja. Egy másik faragása a *Kislány aht* [32] hasonló litelalát: egyszerű, mindennapi és mégis nagyszabású kompozíció. Ami azonban a falfaragásoknál monumentális és konstruktív az a kőszobrok esetében sémyszerű maradt.

Az 1924-es német stabilizációkor meginduló nagy funkcionalista építkezések alkalmával készült grünewaldi lakótelep egyik házára tervezte *A tevékeny élet* és a *Szemlélődő élet* [33] domborműveket. Ez a telep, melyet a Bauhaus kollektívája tervezett, és ahova a házak reklámgrafikáit Moholy-Nagy irányítása mellett készítették, Berlin mellett volt, igen modern szellemben készült; kivezték odáig a földalatti vonalát, de megőrizték a fenyőerdő nagy részét. Talán Moholy-Nagy fáradhatatlan segíteni akarása vonta be Ferenczyt is a szobrászi dekoráció munkáiba. Szintén megrendelésre készült az *Egon Schiele emlékmű*, néhány érem és a Heiligenbergbe szánt *Nepomuki Szent János*, valamint a meidlingi kertésztelepen felállított *Térdeplő* című szobor. [34] Ferenczy realizmusa a kőszobrokon sémyszerűvé válik; a kiutat egy másik technika kínálja, hiszen a korabeli érméken egy újfajta érzékenység keresi kibontakozását, a felület életteli megformálása más szobrászati anyagot kíván: a kő és a fa helyett a bronzot.

Illyés Mária

(A közölt tanulmány a szerző hosszabb, Ferenczy Béni-ről írt munkájának részlete)

JEGYZETEK

1 Ferenczy Béni Morvay Győzőhöz. 1915. Országos Széchényi Könyvtár. 1931/55.

2 *Murádin Jenő*: A relief másik oldala, *Útunk*, 1969/40. Balázsné Csizér Lilla nagybányai illegalista kommunista levelét idézi: „Ferenczynére mindig így emlékezem, mint a kommunista ifjúmunkások nevelőjére...”

3 „Akkor — az első nagy nemzeti katasztrófa közben — éreztem magamat először igazán felnőtt tudattal magyarnak és ennek révén vonzott és hódított meg Marx Kommunista Manifestuma, reményt adott egy olyan világváltozásra, mikor már nem lesz baj, hogy elvesztjük Erdélyt és Nagybányát, és amikor mindenki valóban „világpolgár” lehet, aminek apám is gondolta magát.” Ferenczy Béni, írás és kép. Budapest, 1961. 42. o.

4 *Gerelyes Ede*: A magyar múzeumügy a két forradalom időszakában, 1918–1919, Budapest, 1968. A Tanácsköztársaság képzőművészeti élete, A Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványai I. Budapest, 1960.

5 *Szabó Júlia*: A Tanácsköztársaság képzőművészeti vásárlásai, Székesfehérvár, 1969, kiállítási katalógus. Ferenczytől a Sárkányölő és 3 rajz szerepel. A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke (a továbbiakban MNG) szerint 1919-es vétel volt még a Lépiő nő, *Genthon* kat. no. 29, MNG. Ltsz. 52.96 N és Ferenczy Noémi portréja, terrakotta, *Genthon* kat. no. 11. MNG. Ltsz. 52. 70.-N.

6. A Tanácsköztársaság... i. m.

7. Írás és kép. *Ferenczy Béni írásai Genthon István tanulmányával és Ferenczy Béni szobrainak listájával*, Budapest 1961. 73. E erre a listára mint *Genthon* kat.-ra, többször utalok.

8. Ferenczy Károly hagyatéki és Ferenczy Béni, Noémi és Valér gyűjteményes kiállítása, Ernst Múzeum, 1918. október, katalógus előszó: *dr. Lázár Béla*.

9. *Genthon* kat. no. 32. MNG. Ltsz. 63.28-N.

10. Ferenczy Béni Soós Gyulának. Művészettörténeti Kutató Csoport: C-I-37/475–I–33. (A továbbiakban: MTA MKCS)

11. Lépiő nő, *Genthon* kat. no. 29. MNG Ltsz. 52.947. N., Dévi, *Genthon* kat. no. 37., MNG Ltsz. 50.22.N.

12. A *Murádin Jenő* közölte szobrok: Avasi paraszt, terrakotta, 38 cm, Kolozsvári Művészeti Múzeum; Egy agyagműves portréja, terrakotta, 42 cm. Máramaros Megyei Múzeum; Ziffer Sándor portréja, gipsz, 39 cm. Balla József, Nagybánya; Ferenczy Károlyné síremléke, kő, dombormű, 75 × 58 cm, Nagybánya, temető, egyik sem szerepel a *Genthon* kat.-ban. *Murádin Jenő*: Ferenczy Béni Erdélyben, Művészettörténeti Értesítő. 1976. 3. sz.

12a Noémi, *Genthon* kat. no. 11. MNG Ltsz 54.10 N

13 Fialat férfi, *Genthon* kat. no. 38, Szentendrei Ferenczy Múzeum, Ltsz. 74. 3-F.

14 *Genthon* kat. no. 49., Szentendrei Ferenczy Múzeum, Ltsz. 74. 75-F, *Genthon* kat. no. 46., Szentendrei Ferenczy Múzeum Ltsz. 74–76-F. *Genthon* kat. no. 48. Magyar Nemzeti Galéria Ltsz. 53.279-N.

15 *Genthon* kat. no. 34., Magyar Nemzeti Galéria Ltsz. 64.8.-N *Genthon* kat. no. 36. Szentendrei Ferenczy Múzeum Ltsz. 74.2-F.

16. Ferenczy Béni Soós Gyulának, MTA MKCS-C-I-37/475–I–33: Pogány Kálmánt nyugdíjazták, Wilde nem vesztette el az állását,

ezt elsősorban Petrovics bátor kiállításának köszönhetette. I. még: A Tanácsköztársaság... i. m.

17 *Réti István*: A nagybányai művésztelep, Bp. 1954.

18 *Murádin Jenő* írt a Ferenczy testvérek szerepéről az általános romániai sztrájkban: Ferenczy Béni Erdélyben, Művészettörténeti Értesítő, 1976/3.; Útunk, 69/40. Kutatásai szerint dr. Teofil Dragos befolyásos helyi politikus és ügyvéd volt megbízva védelmükkel, az ő honoráriuma volt az Avasi paraszt című szobor. Béni és Noémi felmentést kaptak az ítélet alól és 1924-től Béni ismét hazajárt anyjához családjával együtt. Noémi ebben az időben Nagybányán élt, majd Brassóba költözött, Krizsán Sándor felesége volt.

19 A nála 10 évvel fiatalabb, ekkor 20 éves leány anyai ágon francia hugenotta családból származott, apja révén feltörekvő katonatiszt az ősei. A család használja a von nemesi szócskát. Ferenczy Rose szíves közléle, Ferenczy Béni és Yvonne Ungermann házassági levele, Ferenczy Rose keresztlevele.

20 *Hans Flesh von Brunningen*. Idézi: *Wolf-Dieter Dube*: The Expressionists, London, 1972.

21 *Willett, John*: Art and politics in the Weimar Period, New York, 1978.

22 *Passuth Krisztina*: Magyar művészek az európai avantgardeban, Bp. 1974.

23 Berény az egyetlen, akit jóval korábban érintett az expresszionista hatás, az 1912-es berlini magyar kiállítás alkalmával, amikor az ő képei is szerepeltek. Ekkor Berlinben járt és erősen Marc hatása alá került.

24 *Genthon István*: Az expresszionizmus halálára, Magyar Írás, 1925/5. Közli: *Pernecky Géza*: Kortársak szemével, Bp., 1967.

25 *Genthon kat.* nem szerepel, hársfa, 20 cm, 1922. Szentendrei Ferenczy Múzeum. *I. tsz.* 74.5-F, kiáll.: 1925, no. 98. *Genthon kat.*

nem szerepel, bronz, 18,5 cm, 1923. Szentendrei Ferenczy Múzeum. *I. tsz.* 74.6-F. *Genthon kat.* no. 74; *Genthon kat.* no. 71.

26 Der Sturm hirdetése: Kunstausstellung der Sturm, Berlin W9/Potsdamer Strasse 134a, Expressionisten, Kubisten, Futuristen, Juni 1924.: Aurel Bernáth, Adolf Bauer-Saar, Benjamin Ferenczy.

27 Der Cicerone, 1924, 3.670.71.

28 *Ybl* Ferenczy képmásait (Szegedi Lukács, Schusztér, Noémi, Ady, Wilde, Nemes-Lampérth) kiválóbaknak tartja, mint alakjait, hiszen a „természetábrázolás ezeknél nincs az életszerűség rovására”. A kubistának nevezett kompozícióit kevésbé látja kielégítőeknek; Ferenczy legjobb műve, szerinte, „egy régen mintázott, kitűnően kiegyensúlyozott fiatal férfi akt” (Dévi, *Genthon kat.* no. 37. MNG. *I. tsz.* 50.22-N). „A Bécsben létrejött fafaragások eredetiségét kedvezőtlenül befolyásolta a kubista iskola szokványos modorossága.”

Budapesti Szemle, 1926, 290.0. A KUT méltatója ugyan pozitívabban értékeli „a fában és bronzban egyaránt nagy formákban látó, izig-vegig plasztikus lehetőségű” Ferenczy Bényt, és *Komor András* sem utasítja el teljesen a „kubizmus formaképésében plasztikussá erősödött görkös érzésvilágát”, mindkettőjük tartózkodása érezhető. KUT, 1926. 19. o.; Nyugat, 1926. III. 99. o.

29 Álló gyermek, fa 1924, 49 cm, dr. Csillag Zoltánné, Budapest *Genthon kat.*-ban nem szerepel.

30 *Borsányi Gy.*: Kun Béla, Bp. 1979.

31 *Derkovits Gyuláné*: Mi ketten, Bp. 63. o.

32 *Genthon kat.* no. 89. Szentendrei Ferenczy Múzeum *I. tsz.* 74.8-F; *Genthon kat.* no. 96. MNG. *I. tsz.* 60.95-N.

33 *Genthon Kat.* no. 105. 106.; *Genthon Kat.* no. 107.

34 *Genthon Kat.* no. 123.; *Genthon Kat.* no. 121, Szentendrei Ferenczy Múzeum *I. tsz.* 74.188-F.

BÉNI FERENCZY: LES ANNÉES DES TÂTONNEMENTS (1917—1925)

2 Béni Ferenczy, importante figure de l'art hongrois du 20^{ème} siècle, fut un talent d'ordre européen et l'un des innovateurs de la sculpture hongroise. Né en 1890, de parents peintres, il fut fortement déterminé par le milieu familial, où domina la culture et la sensibilité de sa mère. Ce milieu fut, dans son enfance, très favorable à son développement. Sa mère, peintre à Vienne à la fin du siècle dernier, travailla dans un style biedermeier tardif jusqu'à son mariage. Son importance artistique s'efface comparée à celle de son époux. Károly Ferenczy, artiste principal de la colonie de Nagybánya (le Barbizon ou le Worpswede hongrois) fut nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Budapest en 1905, et il marqua de sa forte personnalité plusieurs générations de peintres y compris ses trois enfants: Valér, Béni, Noémi.

Bien que Béni Ferenczy ait acquis les rudiments de son art à l'école libre de Nagybánya, puis à Florence, dans l'atelier du sculpteur Friedrich Beer et de Giuseppe Cassioli, son art n'a commencé à prendre forme qu'à Munich, en 1910—11, où il a compris le principe de la taille du bois, appris les particularités des différentes matières et techniques et leur conséquences esthétiques. Son éducation fut poursuivie à Paris en 1911 et 1913, au cours de deux longs séjours. D'abord élève de Bourdelle, qui le trouve trop «moderne», puis d'Archipenko qui lui reproche sa fidélité au cubisme, il a aussi travaillé avec Chana Orloff.

Rentré à Budapest, il se lia avec les jeunes artistes d'avant-garde qui ont tous rompu avec le naturalisme traditionnel et qui, au lieu d'avoir fréquenté les Académies de Munich, sont allés à Paris à l'école de Matisse ou à l'Académie Julian. Mais le penchant de Béni Ferenczy vers le modernisme fut freiné par la volonté de son père de faire suivre à son fils une voie plus traditionnelle. L'épanouissement plastique de Béni Ferenczy est donc retardé. Vers 1914—15 il reprend un style plus réaliste et son choix de sujet est étroitement défini: statues d'Hercules, de Lutteurs, de Boxeurs, nus masculins musclés et vainqueurs sont des figures connues de la peinture de son père. Ce n'est qu'après la mort de ce dernier en 1917 que l'on peut parler de période de recherche dans la carrière de Béni Ferenczy.

La Grande Guerre et la crise de la pensée européenne qui s'ensuivit apporta un changement profond dans les opinions et l'art de Béni Ferenczy. Il devint socialiste, antimilitariste et prit une part active dans les événements

politiques et artistiques de la République des Conseils en 1919. Sa transformation idéologique est reflétée par son œuvre. D'abord il s'éloigne de la représentation réaliste de l'homme et veut créer un type, l'Homme Nouveau, qui n'est plus caractérisé par la force physique. Il doit donc le démunir des traits accessoires ou secondaires naturalistes. Dans ce processus vers l'idéalisation il est aidé par l'exemple de la sculpture grecque de la période classique, puis par des archaïsmes différents. Le désir de simplification, de stylisation et aussi de fragmentation est également visible sur les portraits de la même période. Après 1919 Béni Ferenczy a émigré à Vienne où il a passé approximativement douze ans, ayant fait un séjour d'un an à Berlin et de trois ans à Moscou. A Berlin, en 1924 il exposa dans la Galerie Der Sturm des petites sculptures taillées dans du bois et quelques statues de bronze. Ces œuvres montrent que semblablement à ses compatriotes émigrés de la même époque, Béni Ferenczy fut influencé par l'Expressionisme allemand. Cette influence est très importante dans la formation de l'art hongrois des années 30, car après 1925, ces émigrés ont rapporté, par leur art, les résidus de cet Expressionisme tardif en Hongrie.

Mais Béni Ferenczy n'est pas aussitôt rentré. Lié avec les membres du Parti Communiste Hongrois illégal, il partagea leurs idées politiques. Toutefois ses œuvres exécutées à Vienne ne reflètent pas de radicalisme politique, elles n'expriment que le refus des traditions conventionnelles de la culture européenne, une nostalgie de l'exotique propre aux mouvements artistiques du début du siècle. Ce style est un développement logique de sa manière de 1919. Ces œuvres furent également exposées à Budapest en 1925, année décisive pour l'artiste.

Durant cette période de l'art européen on observe un retour vers l'équilibre, vers l'ordre. L'art de Béni Ferenczy prend également un tournant plus réaliste, plus «classique», et ce changement est partiellement dû à ses relations avec les membres de l'École de Vienne, historiens d'art, conservateurs de musée, qui furent parmi ses amis proches. Toutefois sa nouvelle manière aurait risqué de le conduire vers un schématisme s'il était resté fidèle à la taille de la pierre ou du bois. Son murissement artistique se fera à l'aide d'un autre procédé plastique: le modelage. Ses statues de bronze de sa période suivante témoignent de cette nouvelle sensibilité qu'est dorénavant le sien.

MÉSZÁROS LÁSZLÓ PÁLYAKEZDÉSE

Mészáros László születésének 75. évfordulója alkalmából a Magyar Nemzeti Galéria rendezett egy kis kiállítást a „B” épület földszinti átjárójában. A szűk kis közlekedő térben megrendezett tárlat azonban minden jó szándék ellenére sem helyettesíthette a még soha meg nem rendezett gyűjteményes kiállítást. Égető szükségességét viszont ismét bebizonyította.

Ismerjük-e Mészáros László művészetét? A nagyközönség aligha. Szobrai ritkán láthatók, méltó kiállítása nem volt, cikk, kritika, tanulmány nagyon kevés jelent meg róla. A szakma természetesen ismerheti. Azon kevés magyar művész közé tartozik, akiről van nagymonográfia, [1] és ezzel mintha elintéztetnek is tekintenénk a Mészáros-életművet. Valóban elintéztet-e, valóban megtettünk-e mindent, hogy megismerjük —, ez a kis kiállítás most elemi erővel vetette fel ezeket a kérdéseket.

Nem vagyok szakértője a két világháború közötti korszak művészetének, így a Mészáros-életmű árnyaltabb megismeréséhez inkább csak szerény támpontokat szeretnék adni, néhány olyan gondolatot, amelyet az egybegyűjtött művek elindítottak bennem. Úgy érzem, alig van magyar szobrász, akinek műveiből ilyen belső sugárzás áradna, aki ilyen feszültséggel tudná megtölteni a szobrászat elemi kifejezési eszközeit — a sikokat, éleket, az egymást váltó homorú és domború felületeket —, és meg tudná valósítani, hogy formáit végül is az egyedüli lehetségeseknek érezzük.

Mészáros művészetének behatárolásához főleg két szempontot hangsúlyozott eddig a művészettörténeti kutatás és kritika. Munkásságát régebben Medgyessy és Ferenczy Béni művészetével rokonította, [2] újabban a római iskolához viszonyítva értékeli és különíti el. [3] (Más kapcsolatok keresésével próbálkozott Körner Éva [4] és Németh Lajos.) [5] Mindkét fő szempont hibás kiindulópontból ered, mert a felsoroltak vagy nem voltak „kortársak”, vagy nem voltak „művészek”.

Az utóbbi összevetés éppen ezért meglehetősen méltatlan Mészárhoz. A kortársként említett szobrászok [6] többé-kevésbé egykorúak voltak vele, kaptak római ösztöndíjat is, akárcsak ő, *művészekké* azonban zömmel nem tudtak válni. Megmaradtak abban a szolgáltató szobrász-iparos rétegben, amely bármilyen feladatot teljesít kiemelkedetlen szakmai szinten. Ennek a típusnak igazi területe a 19. századi épületplasztika és a századfordulás síremlékszobrászat volt, de alkalmazkodási képessége lehetővé tette, hogy töretlenül viruljon napjainkig, és „mennyiségi” teljesítménye révén meghatározza a közízlést még ma is. Talán szükségtelen bizonyítanunk, hogy Mészáros éppen a *művészi tehetsége* miatt nem említhető velük együtt. És mi a helyzet az igazi „nagyokkal”?

Medgyessy 24 évvel — egy emberöltő — volt idősebb nála, Ferenczy Béni 15-tel. Mindketten túléltek őt, a szó művészettörténeti értelmében azonban nem voltak „kortársai”, mert a megelőző szobrászgeneráció tagjai voltak, annak eszményeit követték. Medgyessy 1905-ben fedezte fel a maga számára a Louvre archaikus gyűjteményének tanulságait, Mészáros több mint húsz évvel később fordult az egyiptomi vagy a görög—római szobrászat felé. A korszaknyi különbség mögött más indítékok és szükségképpen más eredmények is rejlenek, de erről

később még lesz szó. A hármójuk közti különbséget talán az is szemléltetné, ha egyszer egymás mellé állítanánk egy-egy aktszobrukat a harmincas évekből, pl. Medgyessy: Álló női akt, 1931; Ferenczy Béni: Danae, 1936; Mészáros: Vénusz cipőben, 1930. Csak a szobrászi tömegről, a tér és a tömeg viszonyáról való felfogásuk rokon, de a műben kifejeződő eszmény már gyökeresen eltérő. Az egyik oldalon a mailloli életöröm, az érzéki nőiség örök-érvényű szépsége, az idő fölöttivé emelt harmónia. A Medgyessy- és Ferenczy-aktok mintha nem vennének tudomást az idők változásáról. Mészáros művének már-már groteszkbe hajló fanyarsága viszont sokkal inkább a kételkedésről, mint az egyértelmű bizonyosságról vall.

Kik voltak hát Mészáros *művész-kortársai*? Több mint félévszázados visszatekintésből Goldman Györgyöt (1904), Vilt Tibort (1905), Borsos Miklóst (1906), Forgách Hann Erzsébetet (1907), Kerényi Jenőt (1908) jelölhetjük meg, és nem szabadna megfeledkeznünk a Goldmannal jó barátságban volt Litmann Frigyesről sem, akinek általam ismert egyetlen portréja [7] rokon Mészáros műveivel. Ebben az összehasonlításban megdöbbenve tapasztalhatjuk, hogy az alatt az idő alatt, amíg társai épphogy elkezdték pályájukat, Mészáros létrehozott egy életművet. A „Mészáros László és kortársai” című képzeletbeli gyűjteményes kiállításon azonban mégis az ő, 1935-ig készült munkáikat kell! Mészáros életműve mellé állítanunk ahhoz, hogy ennek a háború után színre lépő generációnak a művészeti indítékait megértsük, és Mészárost is jobban megismerhessük. És mögöttük állandóan látnunk kell a külföldi kortársakat, azokat az egyetemes művészeti tendenciákat, amelyeknek ők is részesei.

Közös vonásuk, hogy tagadják a korszakban még mindig uralkodó historizáló naturalizmust és újjáéledő klasszicizmust, de nem veszik át azt az álgeometrikus, felületi stilizálást sem, amely oly nagyon „modern”-nek számított a 20-as, 30-as években. Alapvetően nem a felület érdekli őket, hanem a tömeg és a forma egysége, amelyhez a szobrászat nagy korszakaiban találnak példaképeket. A mindnyájuk munkáiban érezhető archaizálás, mely jól kimutatható például az egyiptizáló fejekben — bár eltérő műveket alkot —, közös gyökérű. És merőben különbözik a századelő nagy, egyetemes archaizáló hullámától.

Akkor egy hittel és energiákkal teli generáció talált igazolást és formát egyelőre még alakatlan szándékaihoz. Most viszont egy véres, értelmetlen háború traumájából eszmélni próbáló generáció sóvárogja a hitet — azt, amit az avantgarde már csak egy távoli, utópikus jövőbe tud kivetíteni, és a régi korok művészetében szeretne megkapaszkodni, biztonságot találni. Ez az archaizálás az egész egyetemes figuratív szobrászatot áthatja, és meglehetősen eklektikus. A görög-római művészet éppúgy hat, mint a primitív kultúrák, de nagyon erős a gótika hatása is. Marino Marini az etruszk művészetben keresi a jelenre is aktualizálható elvont népeszményt (*A nép*, 1929), míg Henry Moore a mexikói Chac Mool istenben véli megtalálni (*Fekvő figura*, 1929) azt a mítoszt és erőt, amelyre egy életművet építhetne. „A művészet folyamatos, szünetnélküli egyetemes aktivitás (hatás) a múlt és a jelen között” [8] — vallja korai éveiben, és generációja ekkor



1. Mészáros László: *Fiúmaszk (Vízköpő maszk)*, 1926.
Festett gipsz, MNG.

még realitásnak érzi a folytonosság lehetőségét. Ez a lehetőség azonban alig néhány évre szól, hiszen az új háború rövidesen mutatkozó előjelei szétzúznak minden vélt bizonyosságot. Az eszményeket kereső, mert eszményeket adni akaró szobrászat kiábrándul, rá kell jönnie, hogy a kor semmiféle fedezetet sem ad erre, mindenfajta eszményítés — hazugság. A 30-as évek második felétől, a 40-es évektől felerősödő expresszív-szürreális tendenciák — melyek szinte az ötvenes évek közepéig tartanak — a kompakt szobrászi tömeg megbontásával, a felület felszaggatásával már csak a szenvedő, kiszolgáltatott, megtépett embert mutatják fel. „A szobrászat: halott nyelv” — írja könyve címében a korszak figuratív szobrászatának egyik kulcsfontosságú képviselője, Arturo Martini, és Henry Moore *Fekvő figurái* is a 30-as évek csontvázszerű víziói után többé már nem az emberi kultúrák teremtményeiben, hanem csak a hegyek, barlangok mozdíthatatlanságában képesek fellelni azt az eszményt, amelyet a műalkotás vállalhat.

Mészáros magyar művészkortársainak pályája — már akiknek megadatott, hogy még dolgozhassanak — szintén ezt az utat szemlélteti. Ő azonban már a fanyar kételkedéstől is visszariadt, nem tudott lemondani az eszményeket adó művészetről.

Szellemi igazodásáról meglepően keveset tudunk. Tanárai (Mátrai és Simay) nem voltak rá hatással. Baráti köre kezdetben Vilt Tibor és a Ligeti Pál köré tömörülő fiatal építészek. Tudjuk, hogy részt vett megbeszéléseiken a Centrál-kávéházban,[9] eljárt a Nyugat körébe.[10] 1930-ban bejárt rajzolni Dienes Valéria híres mozdulatművészeti iskolájába,[11] — ahol esetleg filozófiai előadásokat is hallgathatott. Jó barátságban volt Medgyessy Ferencsel és Hoffmann Edittel,[12] illegális plakettjeit Gádor István sokszorosította.[13] Bekapcsolódott a szo-

cialista szellemű művészek szervezkedésébe, hallgatója volt a Madzsar-szemináriumnak.[14] A haladó szellemű értelmiség szinte minden csoportjában megtaláljuk, neve csaknem minden kortársi emlékezésben felbukkan egy-egy villanásra, de inkább csak érintőlegesen. Mindebből jelenleg annyi állapítható meg biztonsággal, hogy két nagy egyéniség volt rá hatással: kezdetben Ligeti Pál, később Madzsar József. Mindkettejükről készített portrét is.[15]

Ligeti előadásai és az azokat összefoglaló könyve (Új Pantheon felé Bp., é. n. 1926) lázban tartották a fiatal művészeket, de még az idősebbeket is a 20-as években. Szabó Júlia kutatásaiból tudjuk, hogy pl. a Brassóban élő Máttis Teutsch János is levelezett vele, könyvét pedig aprólékosan jegyzetelte. Eszméinek hatása nagyon erősen érezhető is Máttis Teutsch művein.[16] De a könyv korabeli jelentősége abból a visszhangból is felmérhető, amelyet kiváltott.

Minden fontosabb folyóirat foglalkozott vele, és olyan jelentős publicista és kultúrfilozófus is, mint Dienes László szükségesnek érezte, hogy reagáljon rá, természetesen nagyon kritikusan. Ligeti 1929-ben tartott vitaest-jéhez Madzsar is, Dési Huber is hozzászólt.[17] Könyvének bővített német nyelvű kiadása (Der Weg aus dem Chaos, München, 1931) ismét újabb reagálásokat váltott ki, és sikert hozott. Bár Dienes és Dési Huber is erősen



2. Mészáros László: *Dr. Ambrózy Károly*, 1934 körül.
Kő, magántulajdon

bírálják Ligetit marxista alapokról, elsősorban az eljövendő, új kultúrát hordozó osztály megítélésében vitatkoznak vele és nem művészeti kérdésekben. Meglepő, hogy pl. Dési Huber ezeket mennyire elfogadja: „A művészi részben egyetértek vele. Magam is úgy látom, hogy az ő... hármias tagozása — építészeti, szobrászati, festői — helyes, s hogy most egy építészeti kor küszöbén állunk.” [18] És Dienes, aki pedig nagyon keményen utasítja el Ligetinek a szellem önfejlődésére alapozott művészetfilozófiáját, sem tagadja meg tőle elismerését. „Ligeti Pál könyve a gyér magyar nyelvű történet-bölcséleti irodalomban kiemelkedő jelenség, úgy koncepciójának eredetisége, mint kidolgozásának szélesvonalúsága által. Olyan könyv, amely hat és amellyel azért foglalkozni kell.” [19] Más kritikusok, ha valamelyest bírálják is, nyíltan bevallják, hogy nem tudják kivonni magukat hatása alól. [20] Bierbauer Virgil pedig egyenesen útmutatónak tartja a könyvet. „Az élni és alkotni vágyástól sugárzik a könyv. A fiataloké lesz, akik túléltek a háborút s felgyúltak annak lelki válságaiból és szinte lihegve várják,

mikor lesz módjukban alkotni, a maguk világát megteremteni... az Új Pantheon kötete a művészet útmutatója lesz.” [21]

Mi volt hát a könyv lényege? Ligeti az előszóban megírja, hogy összefoglalásra vállalkozik, egy olyan szisztema segítségével, amely áttekinthető, zárt rendszerbe foglalja az emberiség eddig megtett útját, kultúráit. Azt is megmondja, hogy miért teszi ezt; a fáradtság és csömör pillanataiban hitre van szükség, és a történelem megismérése feltárja az emberi cselekvés célját. [22] „... a történelmi fejlődések szembeszökő ismétléseket mutatnak fel...” vallja ő is Spengler nyomán, éppen ezért minden kultúra determinált, „útja csakis olyan lesz, amilyen az eddigieké volt”. [23] Az emberiség fejlődésében három nagy korszakot különít el: a vallásos miszticizmus idejét (egyiptomi kultúra), a racionalizmusét (görög kultúra) és a fáradt, késői vallásosságét (keresztény kultúra). És mert egy kultúra lelke a művészetekben mutatkozik meg, az egyiptomi kultúrában az építészeti jelleget, a görögben a szobrászati, a keresztényben pedig a festői jelleget



3. Mészáros László: Leányfej, 1934 körül. Gipsz, Szombathely, Savaria Múzeum

ismeri fel. Ez a hármas tagozódás adja az emberiség kultúrájának nagy íveit. Ezen belül az egyes kultúrák is hármas tagolódás szerint oszlanak kisebb ívekre. Így pl. a keresztény kultúrában a gótika az építészet virágzásának ideje, (ekkor pl. a festészet is építészeti jellegű), a reneszánsz a szobrászaté, a barokk pedig a festészeté (ekkor az építészet is festői jellegű). A hármas osztást még tovább is folytatja, tehát az alapvetően festői keresztény kultúrán belül a jellegzetesen szobrászi reneszánsz periódus is három részre tagolódik: az építészeti jellegű quattrocentóra, a szobrászi cinquecentóra és a festői seiccentóra.

Háromszor hármas rendszert épít fel tehát, amelynek „ívei” állandóan ismétlődnek, így az emberi történelem és kultúra szüntelen megfelelésekből, párhuzamokból áll. (Párhuzamos pl. Nagy Sándor és Napóleon kora stb.) Ebből arra a következtetésre jut, hogy most (XX. század húszas éve) ismét egy új nagy ív és egy építészeti korszak küszöbén állunk, melynek előjelei már meg is mutatkoztak: a festői kultúrában már megjelentek az építészeti látás jelei pl. a kubizmusban és a képarchitektúrában.

Minden kultúra tetőpontja a szobrászi korszak: a keresztényben a reneszánsz, a görögöknél Perikles kora, Egyiptomban az óbirodalom és a középbírodalom ideje egészen a hyksos uralomig. Ezek a korok jelentik a társadalmi fejlődés ideális fokát, amikor is az építészeti jelleg szigorú rendje és a festői korok túlzott szabadsága helyett a „szabadságos rend” uralkodik. Az építészet valóságos, de nem valószínű világot ad, a festészet világa valószínű, de nem valóságos, a szobrászat az a műfaj, amely megvalósítja a valóságos és valószínű összhangját, és így a legegységelműbb művészet. Ennek megfelelően a művészetek fejlődése „plasztikopetális”, [24] mert az „akarási” (Kunstwollen), mely végighajtja a társadalmakat a különböző képzőművészetek állomásain, ezekben a korokban teljeseedik ki. Ekkor a művészet „derült, harmonikus, a világ szépségeinek boldogan megnyíló”.

Elemzései során példákat ad, nemcsak tételei illusztrálására, hanem szinte normaként is. Egyiptom művészetében „az irtózatossá, megingathatatlan akarás olyan monumentumaihoz érünk, amelyeket a világ azóta nem termelt. A közelmúlt impresszionista-naturalista nemzedék csak mereveknek, sematikusoknak látta ezeket a szobrokat. Ernyedt világszemlélete az ősi akarás nagyságához föl nem ért. Ma már mind szélesebb rétegek kezdik megérteni, hogy egy-egy fáraó-szobor, egy-egy szfinx (pl. a Hyksos-szfinx) energiakészlete elegendő volna, hogy a romlásból kivezesse a mai zűrzáros világot.” [25]

Nem nehéz elképzelni, hogy az ilyen állítások mélyen hathattak a Ligeti előadásait hallgató fiatalokra, köztük Mészárosra, Goldmanra és Viltre, [26] akik pályájuk kezdetén — bár egyénenként eltérő mértékben — a tömegképzésnek és formastilizálásnak azt a módját próbálgatják, amelyet egyiptizálásnak érzünk. De rajtuk kívül is, a legkülönbözőbb művészpályák mutatják, hogy a nagy egyetemes abházálási hullámban a magyar szobrászat az egyiptomi művészethez fordult előszeretettel. „A modern szobrász magáramaradottan építész is, s az egyiptomiakhoz hasonló szoborarchitektúrát csinál...” mondta egy körkérdésre adott válaszában Csorba Géza. [27] De még a főiskolás Kerényi Jenő is egyiptomiasan stilizálja szobrai. [28] Úgy tűnik, hogy míg a századforduló nemzedéke — Vedres Márk, Beck Ö. Fülöp, Fémcs Beck Vilmos — a görög szobrászat hildebrandi interpretálásában találta meg azt az eszményt, amelyre hivatkozva valójában nagyon is eltérő életműveket alapozhatt, most az egyiptomi szobrászatot a példaadó.

Mészáros művei közül feltűnően egyiptizálóak egyes síremlékek (pl. *Mikes Lajos*, 1930. k.), az *Anyja gyermekével* dombormű (1932. k.), a *Korsós nő* (1932. k.) stb., de mindenekelőtt számos portré. A festés és a hajkezelés szembetűnő bizonyítékai ennek, de ezeken a nyilvánvaló jegyekon kívül is sokszor érezzük még az egyiptomi művészet nehezen megnevezhető hatását.

Az a stabilitáskeresés, mely a húszas évek művészetét jellemzi, a portréban is feltűnő változásokat hozott. A századforduló portré egy gesztust rögzített, egy megfoghatatlan, elvágódó életérzés kifejezése volt, amelyet az



4. Mészáros László: Női torzó, 1928. Gipsz, MNG

affektált fejtartás vagy a kéz mozdulata közvetített. Az új portré nem enged a pillanatnyinak, a mozdulat csak nagyon ritkán kap helyet benne, a kéz egyáltalán nem. A fej lehetőleg nem mozdul ki a tengelyből, a portré kompozíciója szimmetrikus, az arc komoly, benne már nem egy életérzés, hanem egy embereszmény tükröződik. Karaktere annyiban érvényesül, amennyiben belesűrítendő egy eszme hite. Éppen ezért a szecesszió túlzott individualitása helyett a képmások személytelenségre töreksenek. A Mészáros portrék gyakori feltűnő maszk-szerűsége ezt a szándékot valósítja meg. Mintha egy arc maszkja elszakadva a pillanatnyi vonásoktól tisztábban

adná egy ember lényegét (Leányfej, 1928 k.; Kisfiú maszk, 1929; Női maszk, 1931). Az „eszményítő” művészet tehát elvonatkoztatva az aktuálistól valamilyen időfölöttiséget keresve az archaizálásba menekült. Hogy ez milyen átmeneti megoldás lehetett csak, azt még a Mészáros portrék szűk köre is bizonyítja. A 30-as évektől hangsúlyossá váló egyéni vonások egészen a groteszkig fokozódhatnak (Klinkó portré, 1932; Szalai portré, 1934 k.). Az arcok részletezőbbek, a formák aprólékosabbak, a felületek kevésbé összefogottak, a néha-néha még felbukkanó archaizáló stilizálás már nem tud elvezetni az időfölötti eszményítéshez (Ambrózy portré, 1934 k.). Az 1934-es *Leányfejen* pedig a minden korábbi fejnél erősebb egyiptizálás már-már modorossá válik. Nincs olyan elvont eszmény, mely uralkodhatnék az egyéni vonásokon, és kiemelhetné azokat a mindennapok esetlegességéből. A kedves ismerősök arcában így kap helyet a fáradtság és esendőség kifejezése (Nagy Endre, 1931; Rózsa Miklós, 1931 k.). „Eszményi” és „egyenített” azonban még egyszer — utoljára — találkozik Mészáros utolsó magyarországi arcképében, a *Madzsar József* portréban (1935). Ez azonban már nem archaizál és nem is stilizál. A késő kortársaságkori római portréművészet leplezetlen igazmondása érvényesül benne, a fizikai vonásokba sűrített jellemkép ritka szép példája, a személyesben felismert eszmény kifejezése.

Az a fordulat, amely a 30-as évek elején az egész magyar szellemi életben bekövetkezett, a szobrászatot sem hagyhatta érintetlenül. „Az ellenforradalmi rendszer... mozgásteret csak a nacionalizmus vonalán nyújtott a kiutat kereső irányzatok számára.” [29] Kialakul a Németh László által „magyar radikalizmus”-nak nevezett eszmekör, az a népi mozgalom, mely eleve szélsőségeket foglalt magába, és az idők folyamán tovább polarizálódott. Ez a „magyar nézőpont” [30] a szobrászatban sajátosan érvényesül. Az archaizálás tartalma megváltozik. Az egyiptomias stilizálás keményebbé válik, és „keleties” asszociációkat kap. Az „idő fölötti” eszményét az „erő” kifejezése váltja fel, az archaizálás közeledik a korszak hivatalos művészetében mindig is jelenlévő historizáláshoz. Megszaporodnak a „hun íjász” és „turáni lovas” szobrok, a keleti mítosz — bár művészenként nagyon eltérő módon — a jelenre aktualizált történelem megtestesítője lesz.

Mészáros számára ez az út nem volt járható. Sokkal inkább a jelenben élt, minthogy bármilyen mítosszal áltathatta volna magát. Beilleszkedési kísérletei sosem sikereseek, egyre nyilvánvalóbb lesz számára, hogy a kiutat a művészet legális keretei között nem fogja megtalálni. A harmincas évek szobrai sokkal egyenletlenebbek, mint a korábbiak; egyértelműen a keresés, a szobrászi formakeresés jelei. A bálványyszerű nyugalom (Ülő pa-

rasztfiú, 1934 k.) már nem tud olyan erővel telítődni; mint korábban, a hieratikus merevség nem válik monumentalitássá. Az „életszerűbb” beállítás és mintázás pedig zsáner marad (*Gondolkodó öregasszony*, 1933). Mészáros — szobrainak tanúsága szerint — ugyanarra dőbberá, mint európai nagy kortársai: az időtől elvonatkoztatott harmónia hazugság. Az archaizálás átadja helyét az expresszív tendenciáknak. Azok a vibráló feszültségek, amelyek mint rejtett áramok futnak főműve, a *Tékozló fiú* (1930) felszíne alatt, most feltörnek. Az aktok egyrészt a groteszkbe hajló dinamizmus (*Artista*, 1934 k.), másrészt a fanyar szemlélődés kifejezései. Míg az 1928-as *Női torzó* nyúlánksága, az alak elvágása, arányai, az egész kompozíció harmóniája érezhetően az antikvitás példáján nyugszik — és meglepő rokonságot mutat Marino Marini 1929-es *Kis akt-jával* —, addig az alig későbbi *Vénusz cipőben* (1930), az *Éva* (1930 k.) vagy a *Tengerparton* (1932) mintha már egy teljesen másfajta szemléletet előlegezne. A női test nem a szépség, az életöröm és belső harmónia kifejezése, hanem annak a megmagyarázhatatlan eredetű szomorúságnak, amely a létezés esendőségéből ered, és amely — hogy Marininál maradjunk, majd az ő Pomonáiban és Tancosnőiben kap szuggesztív megformálást. Mészáros azonban idáig már nem jutott el. Életútja — és művei — tanúsága szerint nem tudott pozitív eszmények nélkül élni, nem tudott belenyugodni abba, hogy a 20. századi művész a legjobb akarattal is már csak szemlélője és magyarázója lehet korának. Elindult hát, hogy szobrokból realizálhassa a benne élő eszményeket. Pályája, mely eddig a pontig párhuzamba volt állítható nyugat-európai kortársaiéval, itt döntő, tőlük eltérő fordulatot vesz. Kirgizába érkezve, olyan országba került, ahol 1917-ig nem volt ábrázoló művészet. Munkásságát ettől kezdve az ottani művészeti élet lehetőségei és harcai, sorsát pedig a történelem szabta meg.

Befejezésül röviden vissza kell még térnünk Ligeti Pálra, akinek nézetei és könyve most csak azért kerültek említésre, mert feltételezzük, hogy hatással voltak a 20-as évek közepén pályára lépő szobrász-generációra. Sem eszmerendszerének eredete, sem annak bírálata nem tárgya ennek az írásnak. A 20-as években igen széles körű magyarországi Spengler-hatásnak, mely Dienes Lászlótól Szerb Antal át Kodolányi Jánosig sokakat és sokféle módon érintett, Ligeti könyve a legpregnansabb bizonyítéka. Spengler kultúrfilozófiája számos „egyéni olvasatot” hívott életre a magyar szellemi életben, és ezek közül Ligetié volt az egyik legkidolgozottabb és legnagyobb hatású. Nagyon valószínű, hogy a korszakkal foglalkozó művészettörténészek gyakran szembealálják majd magukat Ligeti nevével.

Nagy Ildikó

JEGYZETEK

- 1 Kontha Sándor: Mészáros László Bp., 1966. (megjelent 2000 példányban).
- 2 Végvári Lajos opponensi véleménye Kontha Sándor: Mészáros László c. kandidátusi értekezésének vitáján és Kontha Sándor válasza. Művészettörténeti Értesítő, 1965. 157–160 pp.
- 3 P. Szűcs Julianna: Tékozló fiú bűnbánat nélkül. Népszabadság, 1980. szept. 21. szám 13. p.
- 4 Körner Éva: Magyar művészet a két világháború között. Bp., 1963. c. könyvében Derkovits és Dési Huber festészetével rokonítja Mészáros művészetét.
- 5 Németh Lajos: Modern magyar művészet, Bp., 1968. c. könyvében az expresszionizmussal rokon vonásokat emeli ki Mészáros művészetéből.
- 6 P. Szűcs: i. m. Grandtner Jenőt, Erdey Dezsőt, Jáhn Ernőt, Ohmann Bélát említi.
- 7 Litmann Frigyes: Leányfej. Új Szín, 1931. jan. 26. p.
- 8 Idézi: Robert Melville: Henry Moore, sculpture et dessins 1921–69. Bruxelles, 1971. 37. p.
- 9 Gábor Eszter: A CIAM magyar csoportja. Bp., 1972. 9. p.
- 10 Kontha: i. m. 25. p.
- 11 Gadányi Jenőné: Így történt, Bp., 1965. 107–08. p.
- 12 Kontha: i. m. 26. p.
- 13 Gábor István: Pályám emlékei. Kritika, 1976. 8. szám. 10. p.
- 14 Kontha: i. m. 26. p.
- 15 A Ligeti-portré fotóját lásd: Rácz György: Mészáros László elvesztett művei. Művészet, 1970. okt. 8. p. A Madzsar portré a MNG tulajdona.

- 16 Szabó Júlia: Máttis Teutsch János (megjelenés alatt).
- 17 Madzsar József: Az értelmiség és a szocializmus. 100%, 1929. máj. II. évf. 7. szám 307–10. pp. Dési Huber hozzászólásának bővebb, kéziratban maradt változata megjelent: A bajba jutott izmusok, az új középkor és a középiskola szerepe. In: Dési Huber István: Művészeti írások. Bp. 1975.
- 18 Dési Huber: i. m. 22. p.
- 19 Dienes László: Új Pantheon felé. Korunk, 1926. 10. szám. In: Sejtelve egy földinduláshoz. Bukarest, 1977.
- 20 Marsousszky Miklós: Új Pantheon felé. Ligeti Pál könyve. Nyugat, 1926. II. 721–24. pp.
- 21 Bierbauer Virgöl: Ligeti Pál könyve és úti benyomások Magyar Művészet. 1926. 422. p.
- 22 Ligeti Pál: Új Pantheon felé. Bp., é. n. 8. p.
- 23 Ligeti: i. m. 13. p.
- 24 Ligeti: i. m. 141. p.
- 25 Ligeti: i. m. 117. p.
- 26 Rácz György: i. m. ír a közösen hallgatott előadásokról.
- 27 Új Szín. 1931. jan. 24. p.
- 28 Szinyei Merse Anna szíves közlése.
- 29 Lackó Miklós: Az Új Szellemi Front történetéhez. In: Válságok — válsztások. Bp., 1975. 74. p.
- 30 Németh László: Magyar radikalizmus Kisebbségben I–II. Bp., 1942. idézi: Lackó: A nemzedéki tömörülésről és a szakadásról. i. m. 25. p.

DIE ANFÄNGE DES KÜNSTLERISCHEN LAUFBAHNS LÁSZLÓ MÉSZÁROS

Am Anfang der 20-er Jahre beginnt die Laufbahn einer neuen Bildhauergeneration in der ungarischen Kunst. Das Schaffen ihrer Mitglieder (Gyölgý Goldman 1904—1945: Tibor Vilt 1905— : László Mészáros 1905—1945: Miklós Borsos 1906—: Erzsébet Forgách Hann 1907—1954: Jenő Kerényi 1908—1975) zeigt bei ihrem Aufbruch, trotz der später voneinander viel abweichenden Lebenswerke, viele gemeinsame Züge auf.

Die geistige Erneuerung, die für die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts bezeichnend war, hat nach dem Krieg einen Bruch erlitten und ihre Fortführung wurde nicht mehr möglich. Die Vertreter der progressiven Intelligenz waren zu emigrieren gezwungen, oder sie haben sich völlig zurückgezogen.

Die damals auftretende neue Künstlergeneration konnte keine Anregung von ihnen bekommen, sie hat aber die vorherrschenden, konservativen Ideen und die Historisierung nicht angenommen. Sie suchte also jene geistigen und ethischen Anhaltspunkte und Ideen, die sie in ihren Werken verkörpern konnte. Die Kunst der zweiten Hälfte der 20-er Jahre versucht überall in Europa, die klassische Harmonie — wenn auch oft nur nostalgisch — noch einmal hervorzurufen. Auch die grosse archaisierende Welle der Bildhauerkunst (die grosse Wendung in der Laufbahn der Anfänger Marini und Moore oder in Arturo Martini's künstlerischen Tätigkeit, usw.) ist ein Beweis dafür und die jungen ungarischen Bildhauer finden ihre Vorbilder in der Kunst der alten Zeiten sowie die Kraft und Sicherheit, die für sie die Bedingung des Kunstschaffens bedeutet.

In diesem Sichfinden werden sie von einer Persönlichkeit grossen Einflusses, vom Architekten und Kunsttheoretiker Pál Ligeti unterstützt. Seine Vorträge und sein Buch (*Új Pantheon felé*, Bp. ohne Jahreszahl 1926; *Der Weg aus dem Chaos*, München, 1931.) halten die Jugend der 20-er Jahre im Fieber.

Ligeti's Kulturphilosophie hat die Spenglerschen Lehren weiterentwickelt. Aus dem bisherigen Weg der menschlichen Kultur und Geschichte zieht er, ein geschlossenes System schaffend, verheissungsvolle Schlussfolgerungen auf die Zukunft. Aus den Lehren der Kunstge-

schichte und den »grossen Bögen« der sich ablösenden Epochen der Baukunst, Bildhauerei und Malerei folgert er darauf, dass die Menschheit nach dem Krieg vor einem neuen »Bogen«, am Beginn einer aufblühenden Periode der Baukunst steht. Für den Höhepunkt aller Kultur hält er die bildhauerische Epoche, in deren Hauptwerken er beinahe normative Beispiele sieht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sein Einfluss und seine Wegweisung sind, die sich in den Arbeiten der zu seinem Kreis gehörenden jungen Bildhauer offenbaren. Die versprechendste Persönlichkeit unter ihnen ist László Mészáros.

Seine Aktivität in Ungarn umfasst 8 Jahre, ungefähr von 1927 bis 1935, wovon er zweieinhalb Jahre, mit Unterbrechungen, in Rom, als Stipendiat verbracht hat. Die Archaisierung, hauptsächlich die Wirkung der ägyptischen Kunst begleitete seine Tätigkeit sein ganzes Leben hindurch, sie sind aber besonders für die ersten Jahre charakteristisch. Die betonte Symmetrie und Blockartigkeit, die Köpfe, die an Masken erinnern, tragen das »überzeitig« erhobene Menschenideal alter Kulturen. Von den 30-er Jahren an scheint aber diese erschaffene Harmonie zerrüttet zu werden, und die wehmütigen, herben Akte sowie die sich fast in Karikatur verfallenen Köpfe sind Zeichen der Veränderung der Betrachtungsweise. Die verborgenen Spannungen, die früher von der Disziplin der Komposition und bildhauerischen Massen verfangen waren, kommen jetzt auf und können bis zur Groteske gesteigert werden. Mészáros hat auch all das erlebt, was seine west-europäischen Zeitgenossen erlebt haben, dass die mit Kriesen und Kriegsvorbereitungen belastete Europa keine solchen positiven Ideale bieten kann, welche von der Kunst übernommen werden könnten. Der Künstler kann nur ein Betrachter und Interpretator seines Zeitalters sein. Für Mészáros schien aber dies zu wenig zu bedeuten. Er war ein typisch ost-europäischer Künstler, der auf die Ideale bietende Kunst nicht verzichten konnte. Er ist im Jahre 1935 in die Sowietunion emigriert. Unseres jetzigen Wissens starb er in Kolima gegen 10—12. September 1945.

A BÉCSI BELVEDERE KÉT TERVMÁSOLATA

Az Országos Műemléki Felügyelőségen belül működő Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményeinek gazdag anyagáról Pusztai László két alkalommal adott átfogó ismertetést.[1] Az Építészeti Múzeumban levő értékes barokk tervekről dr. Voit Pál: F. A. Pilgram monográfiájában (kézirat), Kelényi György: Gödöllői Grassalkovich kastély interieur termei c. tanulmányával[2] gyarapította a magyarországi barokk kutatás eddigi eredményeit. A közölt rajzok értékét növelte előkerülésük módja is, hiszen Hauszmann Alajos műgyetemi tanár hagyatékából a Hauszmann örökösöktől vásárolta meg a Magyar Építészeti Múzeum. Az érdekesség az, hogy Hauszmannhoz a József Nádor Műgyetemi elődjétől, a „K. u. K. Josephus Polytechnicum in Ofen”, majd ezt megelőzően Franz Anton Hillebrandt kamarai építész útján kerültek a Kamara Építési Hivatalához a pecséttel ellátott tervek. A Polytechnicum-ban oktatási célokra használták fel, ill. sok esetben ilyen céllal másolták le a rajzokat.

Ziegler Győző építész sok más vonatkozásban is jelentős hagyatékából két újabb terv került 1979-ben napvilágra, gyarapítva ezzel is az Építészeti Múzeum gyűjteményét.[3]

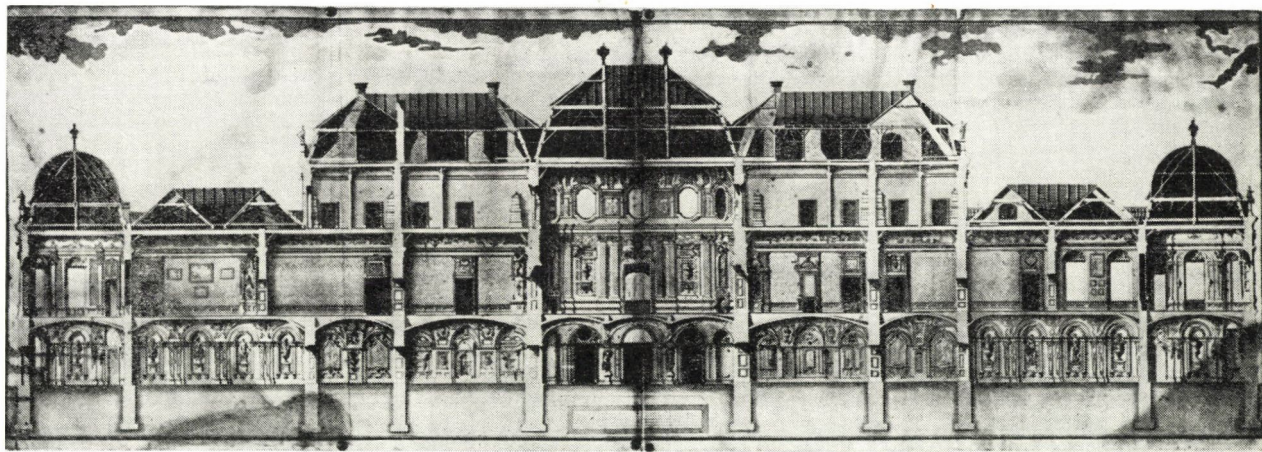
Bécs Belvedere felső kastélyának keresztmetszete és sarokpavilon rajza feltehetően Salomon Kleiner 1731–1740-ben készített metszetei utáni XVIII. századvégi másolatok, amelyeket a K. u. K. Josephus Polytechnicum in Ofen rajzaihoz hasonlóan, oktatási célból készíthettek. Az osztrák barokk építészet egyik legnagyobb mesterének, Johann Lucas von Hildebrandtnak nagyszabású kastély-terve 1721–1723 között készült.[4]

A XVIII. században fellendülő nagy építkezések korlátlan lehetőségét jelentették úgy az építetőnek, mint az

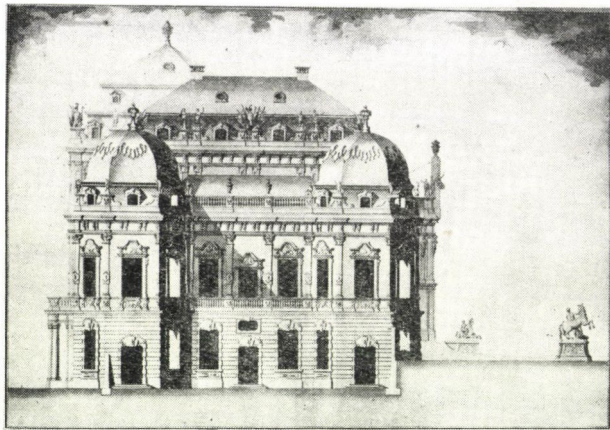
építőnek. Johann Lucas Hildebrandt műveinek egész sorát tervezte és építette Savoyai Jenő herceg számára. Egyik legkorábbi műve a ráckevei kastély (1701), majd ezt követi a cseklési, féltoronyi, királyfalvai kastély.

Hildebrandt kastélyépítészetének csúcspontját jelenti a bécsi Belvedere építészeti együttese. Savoyai Eugen Jenő herceg 1695-ben vette a szőlőtelket, ahol 1700-ban olasz előképre utaló teraszos kertmunkák megindultak. Az Alsó Belvedere kastély 1714–16 között felépült. A kastély nevét is Bel-vedere, szép kilátásról kapta, hiszen erről a dombról Bécs összefüggő látképe tárul a látogató elé. A mai Felső Belvedere helyére eredetileg gloriét-ot terveztek, s csak később fogalmazódott meg az egész építészeti-kert együttest[5] lezáró kastély terve, amelyet bálók, fogadások céljára építtetett Savoyai Jenő herceg nagy pompával, ezzel is hangsúlyozva a törökök felett aratott győzelmét. Ezt a győzelmet volt hivatott Hildebrandt a kastély egész kialakításával hangsúlyozni. A széles hármass manzárd tetős középoromzatú kastélyépület sarkain egy-egy kupolás torony emelkedik, török sátorra emlékeztető díszítéssel, amely mint zsákmányolt zászló és jelvény, allegóriát jelenít meg. A vízszintes és függőleges motívumok összefogott megjelenése, a fény és árnyék hatásával együttesen alkotja azt a harmóniát, ami nemcsak az egyes épületekből, hanem az egész együttesből árad.

Az Építészeti Múzeum tervgyűjteményének e két terv kiemelkedő jelentőségű gyarapodást jelent. Az egyik 147 × 50,5 cm, (lelt. sz. 80.01.1.) a Felső-kastély keresztmetszetét mutatja. A szürke alaptónusú lavírozott tusrajz szembetűnő aprólékossággal követi Salomon Kleiner által készített keresztmetszetet. A másik 48 × 67



1. Salomon Kleiner után: Bécs, a Felső Belvedere kastély keresztmetszete



2. Salomon Kleiner után: Bécs, a Felső Belvedere kastély nyugati homlokzata

JEGYZETEK

1 Pusztai László: Az OMF Építészeti Múzeumának négyéves működése. Magyar Műemlékvédelem 1971–72. Bp. Akadémiai Kiadó 371–383 l.

— — Az Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeumának újabb szerzeményeiről. Magyar Építőművészet 1979. 3. sz. 54–57 l.

2 Kelényi György: A gödöllői Grassalkovich kastély interieur termei. Építés-Építészettudomány Bp. V. kötet 3–4 sz. 461–467 l.

3 A hagyatékot Pusztai László vásárolta és a két terv rendelkezésemre bocsátását ezúton is köszönöm.

cm, (lelt. sz. 80.01.2.) a Felső-kastély nyugati homlokzatát ábrázolja. Az előbbihez hasonló szürke alaptónusú, lavírozott tusrajz, amely teljesen megegyezik Salomon Kleiner keleti homlokzatról készített rajzával.[6] A kastély keleti homlokzatraját ismerjük általában a megjelent publikációkból, míg az Építészeti Múzeum birtokában levő nyugati homlokzatot, nem közölték eddig. Kivételes szerencsének tekinthető, hogy egy ilyen remekműről, mint a Belvedere kastély, ami elhelyezésében, kialakításában, a barokk építészet történetében olyan kimagasló helyet foglal el, arról a befejezése után néhány évvel Salomon Kleiner 1731–1740 között 140 db-os metszetsorozatot készített és az meg is maradt. E metszetek eredeti mérete 44 × 37,5 cm.[7]

A tervek jelentőségét azon túl, hogy Magyarországon egyedi darabnak tekinthetjük, az is emeli, hogy a publikált művekben a fenti ábrázolásokkal nem vagy csak más nézetrel találkoztunk.

Magyarországra mi módon jutott, arra egyelőre feltevések vannak, amivel a továbbiakban foglalkozni kell.

Gerőné Krámer Márta

4 Katalog: Die Österreichische Galerie Wien. Schloss Belvedere.

6 B. Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandt. Wien – München. Verlag Herold. 1959. 118. kép.

5 Hans Aurenhammer: Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XVII. 1956. S. 86.

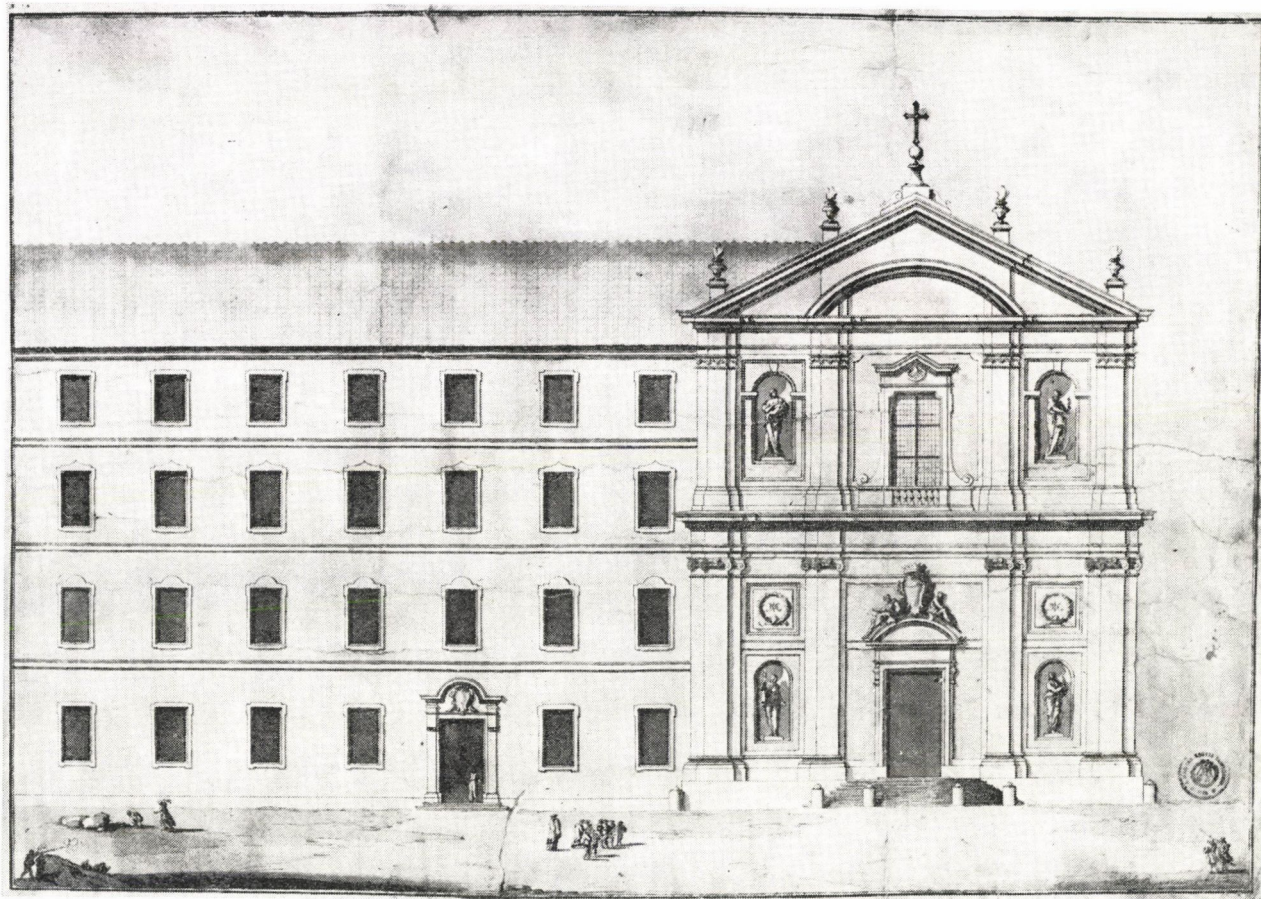
7 Salomon Kleiner: Das Belvedere zu Wien. Erläutert und mit einem Nachwort von Elisabeth Herget. Dortmund 1980.

PAOLO POSI RÓMAI ÉPÍTÉSZ EGY RENDHÁZ-TERVE 1756-ból

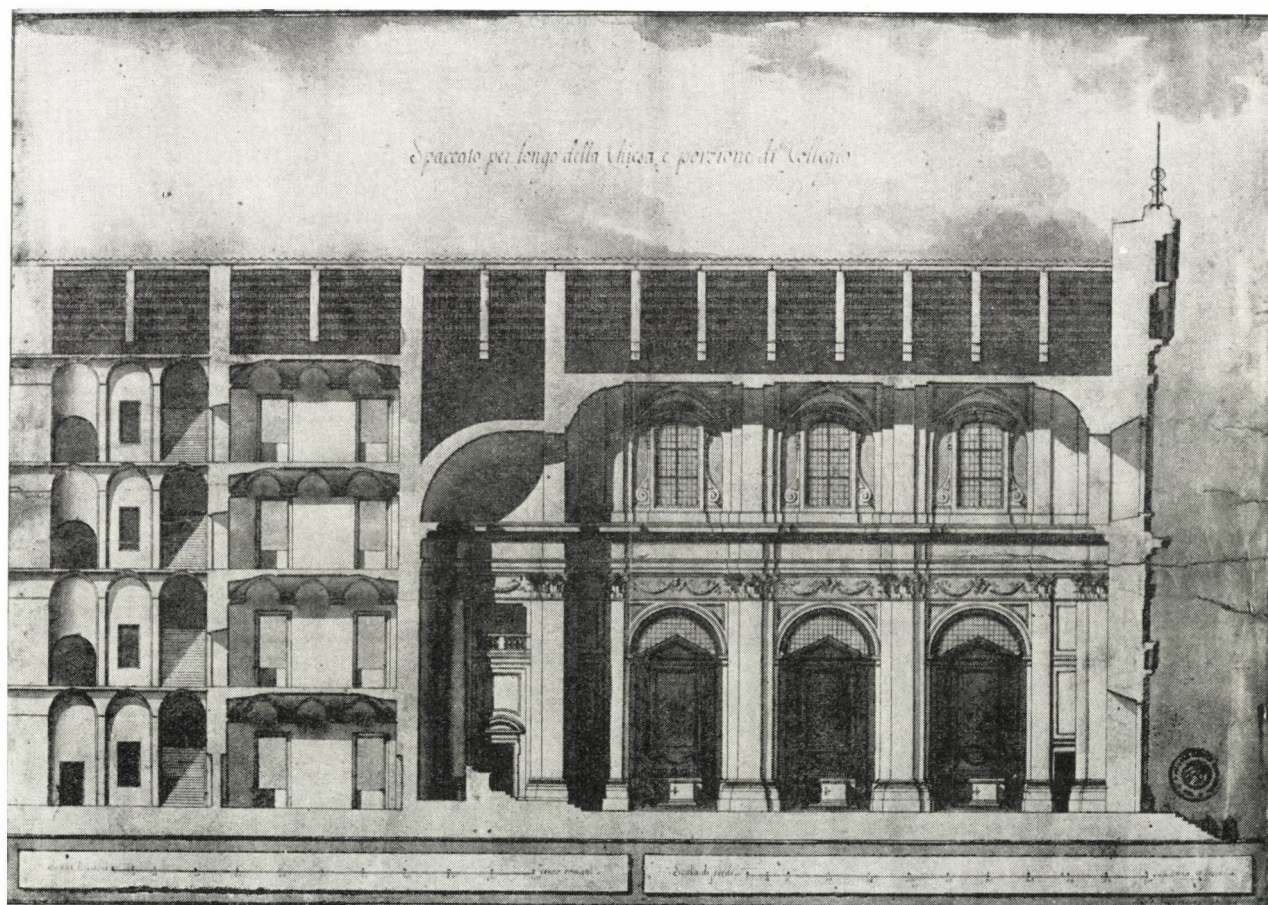
A pesti Piarista Levéltár itt közölt három rajza valószínűleg a piarista iskolák rajztanítási gyakorlatának köszönheti, hogy idejutott. Még a 18. században mintánul hozhatta őket egy Rómát járt páter, hogy másolatok készítésére és tanulmányozására használhassák őket. Alighanem erre vall az a körülmény is, hogy a rajzok egy több darabból állt sorozat töredékei. Hiányzanak közülük az alaprajzok meg egy vagy több vertikális metszet is. A rajziskolákat az utóbbiak kevésbé érdekelték. Az eredeti együttesből tehát azokat hozta ide valaki, aki a helyi rajztanítás szükségletei szerint válogatott.

A gazdaságosságot és praktikumot mindenestre szem előtt tartó tervekkel van dolgunk. A homlokzat rajza a földszint fölött 3 emeletes kollégiumot és a szorosan hozzáképzelt kétszintes, timpanonos templom homlokzatát ábrázolja. A hosszanti metszet a templom tengelyében ennek jobb oldali belsejét és a kollégium egy részét adja. A szentélyt bemutató metszet a szentély felőli első oldalkápolnák tengelyétől nyújtja a főoltár képét. Finom rajzú, száraz, a római későbarokk iskolássá merevített formáit összesítő munkák, — Paolo Posi (Siena 1708–1776 Róma) saját kezű rajzai. Közlebbi hely-megjelölés nincs rajtuk. A templom jobb felőli fala és a kollégium szentély mögötti része tér vagy utca felé nyílik. A homlokzati és a metszetrész arra mutat, hogy házsört záró épületegyüttessel kellett a tervezőnek számolnia.[1]

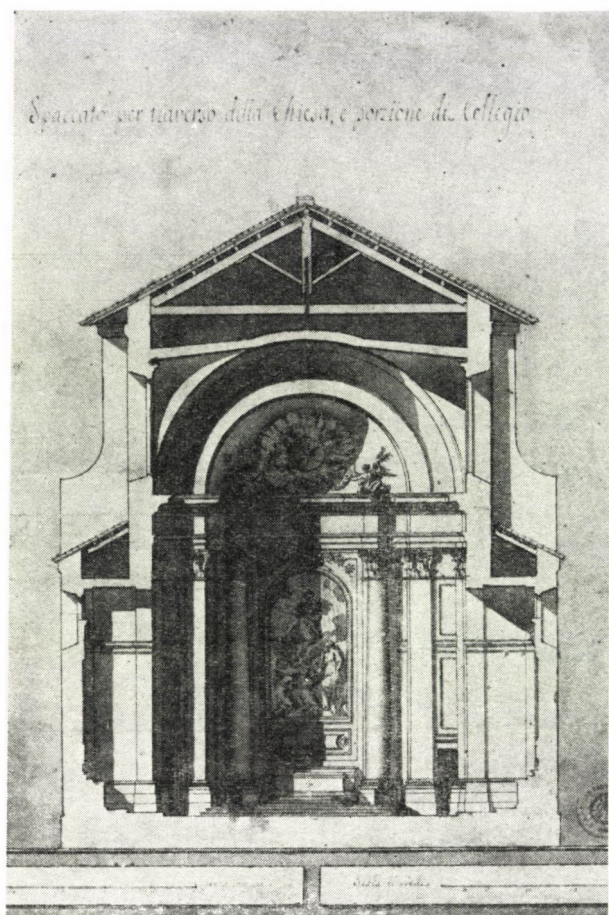
Ezek a tervek pár évvel előzik meg Posi legsikerültebb római művének, a S. Caterina de Siena-templomnak megépítését (1760) a via Giulian.[2] A S. Caterina homlokzata ugyan homorú alaprajzú, de főbb elemei a pesti tervekkel rokonok: a félköríves timpanonos bejárat, fölötté koronás címer-kartussal, itt két nőalakkal, ott két puttóval, az emeleti kagylómotívumos ablak, a négyzetes mezőkben medaillonokban ott domborművek, itt az alsó szinten hasonlóknak egyszerűbben Mária-monogram. A Pestre jutott terv persze egyszerűbb a nála későbbinél: a szoborfülkékben négy erény allegorikus szobrával (Hit, Remény, Szeretet és Isteni Bölcsesség), a koronázó timpanon tetején lángot tartó vázakkal, középen keresztrel. Az egyszerűbb és ezzel merevebb formák takarékoskodó építetést föltételeznek — és az építész racionalizáló szándékát is, amire Posi Ferdinándó Fuga San Apollinare templomában és kollégiumában (épült 1742–48-ban, ugyancsak Rómában) láthatott példát. Fuga műve gazdagabb Posinál, eredetibb is, „az első akadémizáló állomása Fuga óvatos ésszerűsítő szándékának” (P. Porthogesi).[3] A S. Apollinare hatásáról árulkodik Posi templomtervének hosszmetsete is. A fiókolt, hevederekkel tartott donga, a párkányok alatt pillérek és ívek mögött nyíló oldalkápolnák és oltárépítmények, a diadalív, sőt a szentélybe nyíló két karzat, a főoltár is (Fugánál timpanonos, Posinál a keresztülfutó főpárkány alatt Mária-



1. Paolo Posi: Templom és kollégium terve, homlokzat (1756-ból), Budapest, Piarista Levéltár



2. Paolo Posi: Templom és kollégium terve, hosszmetset (1756-ból), Budapest, Piarista Levéltár



3. Paolo Posi: Templom szentélyének metszete (1756-ból),
Budapest, Piarista Levéltár

JEGYZETEK

1a) Homlokzat rajza fölírat nélkül, papír, biszter, vízfesték 450 × 618 mm, jelezve lent jobbra: Paolo Posi Arch^o in Roma 17...

b) Spaccato per lungo della Chiesa e porzione di Collegio, papír, biszter, vízfesték 460 × 630 mm — a megadott mérték scala di palmi cento romani illetve, scala di piedi sessanta tedeschi; — jelezve lent jobbra: Paolo Posi Senese Arch^o in Roma

c) Spaccato per traverso della Chiesa e porzione di Collegio; papír, biszter, vízfesték 460 × 630 mm — a főoltárkép: Mária mennybe-menetele (esetleg női szenté?) — jelezve lent jobbra: Paolo Posi Arch^o in Roma 1756 — — Mindhárom terv: Budapesti Piarista Levéltár, V/214/3, convolutumban.

monogramos dicsfényel) mind többé-kevésbé az alig egy évtizeddel korábbi példa tanulságait mutatják. Az oltár félkupolája fölötti teret Posi nem törte át persze (Fuga temploma négyzetes, fölötté kupolával) — Posinál a kisebb térben mindez elmaradt. A sienai eredetű építész mindazonáltal nem követte mindenben Fuga klasszicizáló-akadémizáló részleteit. A hajóban a dongaboltozatot íves hajlattal kapcsolta a homlokzathoz is, a diadalívhez is és az emeleti ablakok keretezésében nem mondott le a volutás díszítésről, míg a párkányt is még kettőse vette és a fejezetek sávjába angyal-fejes, füzéres ornamentikát helyezett — hagyományosabbnak mutatkozva ebben inspirálójánál.

Posi művészi rangja ugyan az epigonoké közé tartozott, de a sokoldalúak és az ügyesek közé. Ő sem hiányolt se főpapi, se főrendi megbízókat. Valvassori után a Corsiniek építész, sokáig a Piazza Farnesen a Péter-Pálnapi tűzijátékok rendezője, a pápai palota és a San Pietro építész; szülővárosában két palotának és szerzetesháznak a tervezője, a római S. Maria dell'Anima-nak a szentélyét építette át, [4] előzőleg pedig az özvegy Violante de' Medici bízta meg, hogy a firenzei S. Lorenzo homlokzatához készítsen tervet (1741). [5] Rómában az Imperiali (S. Agostino), Caraffa (S. Andrea delle Fratte), az Odescalchi-Chigi (S. Maria del Popolo) család egy-egy tagjának tervezett díszes síremléket, amelyeket szobrászokkal társulva vitelezett ki. A S. Maria della Orazione e Morte-templom Szt. Mihály-kápolnáját, a S. Carlo al Corso Capella della crocera-ját és a Quirinali kápolna egy oltárát ugyancsak tervei alapján építették. A Pantheon belső kialakítását is rá bízta: építészeti rendezőmunkája itt kevésbé szerencsés edikolákat eredményezett a belső attikán. [6]

Francesco Milizia, [7] a Memorie degli architetti... Bassano 1785 szerzője valószínűleg személyes ismerősként írta róla, hogy „Talento grande senza buona architettura”... Szigorú ítélet, amelyet az itt közölt tervek se tehetnek sokkal jobbá. Legföljebb a főoltár rajza utal arra, hogy Posi építészdekorátori tehetsége volt jobb.

Mojzer Miklós

2 P. Porthogesi, Roma barocca, Roma 1966. 16 ff.

3 Uő. i. m. 429 és 430–431 képekkel

4 Uő. uo.

5 Franceschini, in Nuovo Osservatore Fiorentino, 1886 és Franceschini — Supino, L'Arte IV. 1901, 256 — „mancarono i mezzi per porre ad effetto così indegno progetto” — L. még: Thieme-Becker, Lex. XXVII. 1933. 295.

6 P. Porthogesi, i. m. 438.

7 F. Milizia, Memorie... Bassano, 1785.

FESTETICS-HÁZAK RAJZAI A XVIII. SZÁZAD VÉGÉRŐL

Meghatározott téma forrásanyagát kutatva az építészettörténet kutatója gyakran szerez tudomást olyan tervekről és építési adatokról, melyek az őt közvetlenül érdeklő kérdésekhez csak távolról, vagy esetleg még úgy sem kapcsolódnak; s ha érdekességük miatt enged a részletes feldolgozás kísértésének, ez újabb hosszadalmas kutatást és más témák félretételét igényelheti. Pedig az ilyen adatok publikálása a részletes feldolgozás nélkül is haszonnal járhat, segítséget nyújtva más kutatók munkájához.

Az alábbi néhány XVIII. század végi építészeti rajz a Festetics-család levéltárában maradt fenn, s két — pon-

tosabban három — ma is álló nyugat-magyarországi városi palotára vonatkozik: kettő a szombathelyi ún. Szegedyháza (Köztársaság tér 13.), a többi pedig a soproni Szent György utca 1–3. sz. házakra. Részben felmérési, részben tervrajzok, a soproni házakra több változatban is. Így sokféle szempontból fontosak: a felmérések hasznosak lehetnek (lehetek volna) a topográfiai és a műemlék-helyreállítási munkákhoz, a tervek pedig — noha nem kerültek kivitelre — építészettörténetileg jelentősek, mivel a XVIII. század végi városi polgárház és a főúri palota típusát, illetve a köztük levő átmenetet reprezentálják. Alább rövid leírással ismertetjük őket. Őrzési

helyük, illetve jelzetük: *Országos Levéltár, T. 3. (Festetics-család tervtára), 175–176. sz. (szombathelyi ház), és 183–194. sz. (soproni házak).*

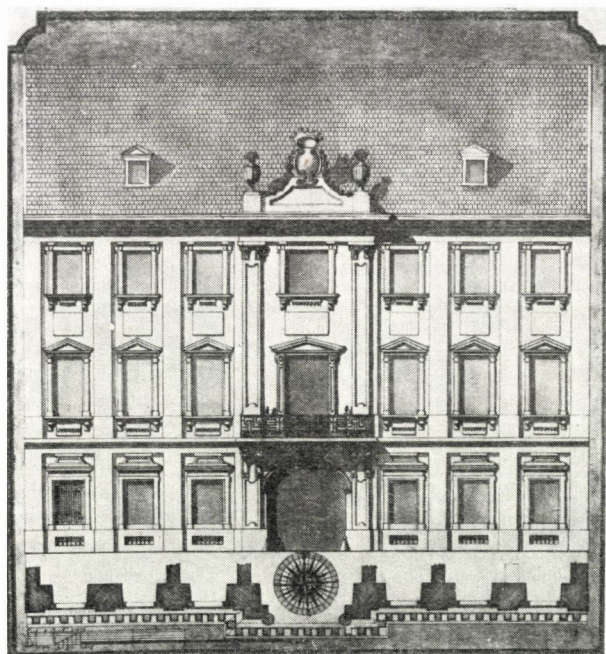
175. A szombathelyi volt Szegedy-ház homlokzata: Színezett tus, papír. Felirat, aláírás és dátum nélkül. 53,2 × 49 cm.

176. A szombathelyi volt Szegedy-ház földszinti, I. és II. emeleti alaprajza, valamint metszete. Színezett tus, papír; felirat, aláírás és dátum nélkül. 51,2 × 49 cm.

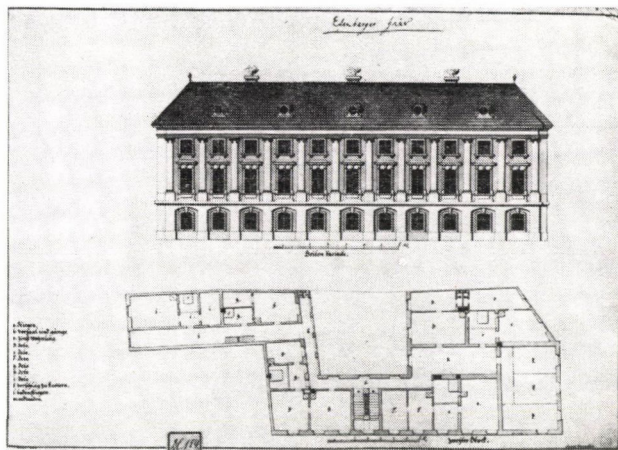
A ma is álló házat Szegedy János kanonok építtette 1784–1786-ban Hefele Menyhért terve szerint. 1793-ban vette meg gr. Festetics György, tőle 1796-ban gr. Batthyány Károly; 1808-tól pedig egészen 1950-ig a csornai premontrei prépostság tulajdona volt.[1] A fenti két rajz tehát minden bizonnyal felmérés, amely csakis 1793–1796 közt készülhetett, valószínűleg 1793-ban, talán még a vétel előtt a vevő, Festetics György tájékoztatására. Az is lehetséges, hogy az új tulajdonos átalakításokat szándékozott végeztetni, s ehhez szolgált alapul a rajz, amely — kisebb részletektől eltekintve — megegyezik a ma is meglévő homlokzattal. Keletkezésének körülményeire a Festetics-birtokigazgatóság (Directoratus) 1792-től meglévő iratai között kellene további kutatást folytatni.

*

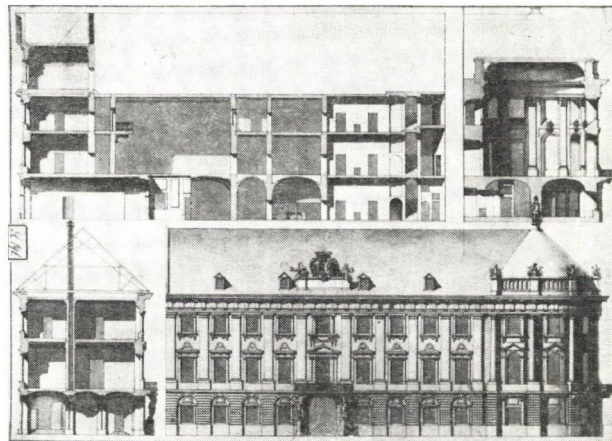
A soproni Szent György utca 1. sz. akkori nevén „Braun-féle” („braunische”) ház 1763-ban, a szomszédos 3. számú pedig 1786-ban került a Festetics-család birtokába. Az utóbbi korábban jezsuita konviktus volt, majd a rend feloszlata (1773) után, 1778-ban Reisch Tóbiás vette meg, és Korona néven vendégfogadót nyitott benne.[2] Festetics György 1790-ben építkezést kezdett itt[3], s az alábbi rajzok — melyeknek tanúsága szerint a munka mindkét házra kiterjedt — ehhez az építkezéshez készültek felmérésként, illetve alternatív tervekként. Mindegyik lap színezett tusrajz, papíron. Először az egyértelműen összetartozó, azaz egyazon tervváltozathoz tartozó rajzokat közöljük; utána azokat, amelyeknek valamelyik változathoz való sorolása még további kutatást igényel. Megjegyezzük, hogy az általunk adott sorozámozás (1, 2 stb. változat) önkényes, és nem a tervek készülési sorrendjére utal; ezt egyébként további kutatás nélkül megállapítani nem is lehet.



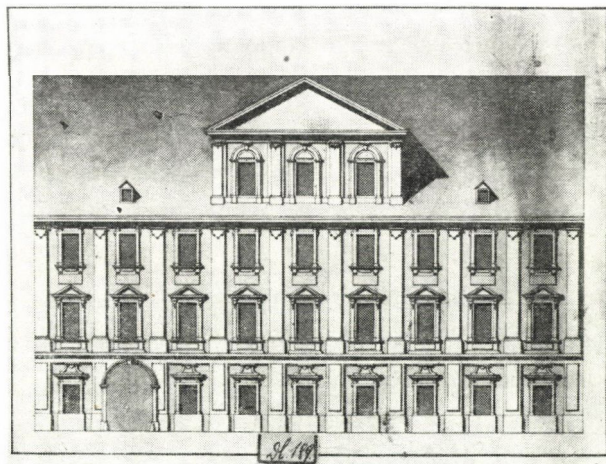
1. A szombathelyi Szegedy-ház felmérési rajza 1793–96-ból



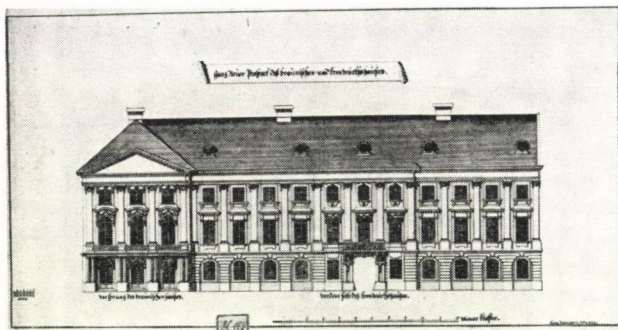
2. Lorenz Neumeyer: Terv a soproni Szent György u. 1. számú házhoz. Oldalhomlokzat és második emeleti alaprajz



3. Festetics-palota terve a soproni Szent György u. 1–3. helyén. Homlokzat és három metszet



4. Lorenz Neumeyer: A soproni Szent György u. 1–3. tervezett homlokzata



5. A Szent György u. 1. tervezett oldalhomlokzata

I. változat. Felmérés és kisebb átalakítások terve a mai Szent György utca 1. sz. házhoz.

- 190/1. Földszinti alaprajz, 37,5 × 51 cm
- 190/2. I. emeleti alaprajz, 37,5 × 51 cm
- 190/3. II. emeleti alaprajz, 37,5 × 51 cm

E tervsorozat csak egészen jelentéktelen változtatásokat irányoz elő a házban, a szomszédos, mai 3. sz. épületre pedig egyáltalán nem terjed ki. A meglevő és megtartandó részeket szürkével, a tervezett kevés változtatást pirossal jelzi. Dátum és szignatúra egyik lapon sincs, feliratuk („Sopron 1.”, „Sopron 2.”, „Sopron 3.”) utólagos. A 190/1. sz. lap hátulján — valószínűleg Festetics György saját kézírásával — a következő rájegyzés olvasható: „Soproni Belső Házomhoz való Épületnek projectuma”.

II. változat. Átalakítási és újjáépítési terv a Szent György utca 1—3. sz. házakra.

- 186. Földszinti alaprajz, 72,8 × 52 cm. Felirata: „Grundriß zu ebener Erde. Herrschafts-Seite”.
- 187. I. emeleti alaprajz, 73 × 51 cm. Felirata: „Erster oder Haupt Stock”.
- 188. II. emeleti alaprajz, 73 × 51,7 cm. „Der zweite Stock”.

A rajzok a két ház utcai frontján — rózsaszínnel jelölve — teljes újjáépítést irányoznak elő; megtartandó részeket — kék színnel jelezve — csak a régi városfalra épült hátsó szárnyaknál mutatnak. Szignatúra egyik lapon sincs. Lehetséges, hogy az alább ismertetendő 183. sz. homlokzati rajz is e sorozathoz tartozik, azonban azon Lorenz Neumeyer soproni építőmester szignatúrája olvasható, s ezért bizonytalan, hogy nem a szintén általa szignált alábbi III. változat lapjaihoz tartozik-e.

III. változat. Átalakítási és újjáépítési terv a Szent György utca 1. sz. házhoz.

- 184. Oldalhomlokzat és II. emeleti alaprajz, 45 × 63,9 cm. Jelezve jobbra lent: „Lorenz Neumeyer”. Felirata (más írással): „Edenburger Haus”.
- 185. Földszinti és I. emeleti alaprajz, 44,7 × 65 cm. Jelzése és felirata az előzőével azonos.

IV. változat. Új palota terve a Szent György utca 1—3. helyén.

- 191. Homlokzat és három metszet, 42,5 × 59,5 cm.
- 192. Földszinti alaprajz, 73 × 50,8 cm.
- 193. I. emeleti alaprajz, 73 × 50,8 cm.
- 194. II. emeleti alaprajz, 73 × 50,8 cm.

A meglevő épületrészekből e terv semmit sem tart meg; helyükön új, nagyszabású városi palota építését

irányozza elő. Felirat és szignatúra egyik lapon sincs; a 191. sz. hátulján (utólag, ceruzával) „Soproni palota” rájegyzés olvasható.

Egyértelműen egyik változathoz sem sorolható lapok

- 183. A két ház tervezett új homlokzata a Szent György utca felé, 35 × 66 cm. Felirata (szépen kalligrafált írással): „Ganz neuer Prospect des braunischen- und Kronwüthshaußes”. Jelezve jobbra lent: „Lorenz Neumeyer in Oedenburg”.

Ezt a lapot az alaprajzokkal összevetve az általunk II. változatként jelzett sorozathoz látszik közel állónak; annak lapjain azonban Neumeyer szignatúrája nem szerepel. Ez önmagában nem lenne az összetartozást kizáró ok; viszont tisztázandó kérdés a III. változat Neumeyer által szignált lapjaival való viszony is, ami csak további levéltári kutatással volna lehetséges.

- 189. Kilenc tengelyes homlokzat képe, valószínűleg a Szent György utca 1. sz. ház oldalhomlokzata, 26,3 × 35 cm. Felirat és szignatúra nélkül. Összetartozása leginkább a 190/1—3. sz. lapokkal volna elképzelhető (I. változat), azonban az azokon látható homlokzati alaprajzzal nem teljesen azonos; a legvalószínűbb az, hogy egy tervezett új állapot képét mutatja, amely erősebb alaprajzi módosításokat igényelt volna, mint az I. változat lapjain feltüntetettek.

*

Az ismertetett soproni tervek egymással összevetve megállapíthatjuk, hogy több — nem teljes — tervsorozat van a birtokunkban, s mindegyik ugyanazon két városi polgárháznak főúri tulajdonban történő átépítését célozza, meghozza az egyszerűbb, a polgári jelleget szinte teljesen meghagyó megoldástól a fényűző palota-kiképzésig több fokozatban. Ez a tény önmagukban is érdekessé teszi e tervek, s még érdekesebb volna, ha a további kutatás e változatokkal kapcsolatban vitákat, véleményeket, utasításokat, levélváltást stb. tudna felszínre hozni az érdekeltek, Festetics György és soproni alkalmazottai vagy Festetics György és az építőmester (illetve a tervek szerzői) közt. Ez utóbbi szintén fontos kérdés: a néhány lapot aláíró Lorenz Neumeyer[4] mellett ugyanis Festetics uradalmi építései (például Rantz János György), sőt maga Festetics György is számításba vehető egyik vagy másik változat szerzőjeként.[5] Az építkezés — feltehetően megszakításokkal — 1790-től folyt és még 1798-ban is tartott,[6] és — amint a házak mai alaprajzáról leolvasható — a fenti változatok közül egyik tervet sem követte; még a kivitelre került állapot-hoz legközelebb álló, általunk II. változatnak nevezett sorozathoz képest is jelentős módosítások történtek, s egyáltalán nem jött létre a két ház utcai részének újjáépítése s a konkáv, tört frontvonal kiegyenesítése. A Sopront és környékét feldolgozó műemléki topográfia szerint a Szent György utca 1. sz. ház Neumeyer által készített eredeti terve 1950 körül a volt háztulajdonos család birtokában megvolt, de fényképét a kötet nem közli;[7] pedig e terv összehasonlítása a Festetics-levéltárban megmaradtakkal igen érdekes volna. A további kutatás tehát a fent ismertetett tervekkel kapcsolatos szinte minden kérdésben még eredményeket hozhat.

Bibó István

1 Kádár—Horváth—Géfin: Szombathely. Bp, 1961. p. 120—121.
2 Csalkai—Dercsényi: Sopron és környéke műemlékei, II. kiadás. Bp, 1956. p. 224—226.

3 Uo.

4 Lorenz Neumeyer (Passau, 1751 — Sopron, 1811), soproni építőmester. Munkásságáról részletesebben: Winkler Gábor: A soproni evangélikus templom helye Sopron építészetében. In: Művészet és felvilágosodás, szerk. Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig. Bp, 1978, p. 161—208. — p. 193—195.

5 Festetics György építészeti képzettségéről és általa készített tervekről: Bibó István: A magyar építészeti szakirodalom kezdetei. In: Művészet és felvilágosodás, i. m. p. 27—122. — p. 101., továbbá: Művészet Magyarországon 1780—1830. (kiállítási katalógus, szerk. Szabolcsi Hedvig és Galavics Géza), Bp, 1980. p. 304—306.

6 Csalkai—Dercsényi, i. m. p. 142, 224.

7 Uo. p. 224.

JOSEF DWORŽAK LÁNCHÍD-TERVE 1848-ból

1980-ban Czigler Győző építész tervrajzaival együtt egy Jos. Dworžak Bauamtspekt aláírással lánchíd-terv került a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményébe. [1] A lap mindkét oldalán rajzot hord, egyiken a lánchíd teljes kidolgozott képe, másikon a híd-középrész felfüggesztési és áthidalási rendszerének vázlatai, részletrajzai láthatók. Ugyancsak mindkét oldalán névvel ellátott, s a méretek megjelölésén túl [2] az utóbb említett, részletrajzokat hordó oldalán 1848. 6/11 dátum is olvasható. (1—2 képek)

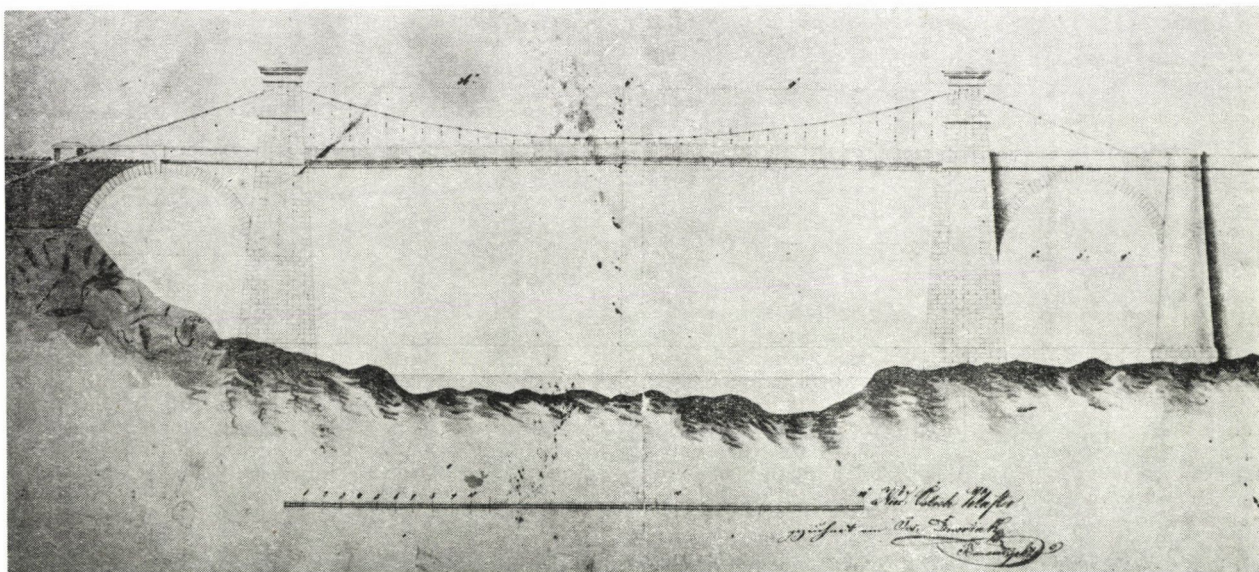
A színezett tusrajzon látható lánchidat átlagos víz-állásnál egy 50 méter, magas vízállás esetén 120 méter szélességű folyómeder fölé tervezték. A hidat a folyó két partján álló, felfele gúlaalakban keskenyedő, kváderkövekből emelt pillérek tartják, melyeknek alapjai mélyen a földfelszín alá nyúlnak. Magasságuk az alappal együtt 37,8 méter, a forgalomáteresztő nyílástól mért magasságuk 10 méter. A híd szerkezet szabad fesztávolsága 72 méter, tartóláncai kétféle darabokból állanak össze, függesztőelemei közül a leghosszabb 7,56, a legkisebb 2,5 méterese. A vízszinttől mért legnagyobb magassága 22 méter, mely a híd szerkezet nyílásának középpontjára esik.

A két pillérfalból kiindulva, dongaboltozatos térközők biztosítják a hídpálya útvonalának további alátámasztását, melyeknek ívei a bal oldali folyóparton emelkedő sziklatömbre, a jobb oldali a hídpálya magassági vonaláig emelkedő, oszlopszerű lábazattal indított támfalhoz csatlakozik. A két oldalon emelkedő épített támfalak

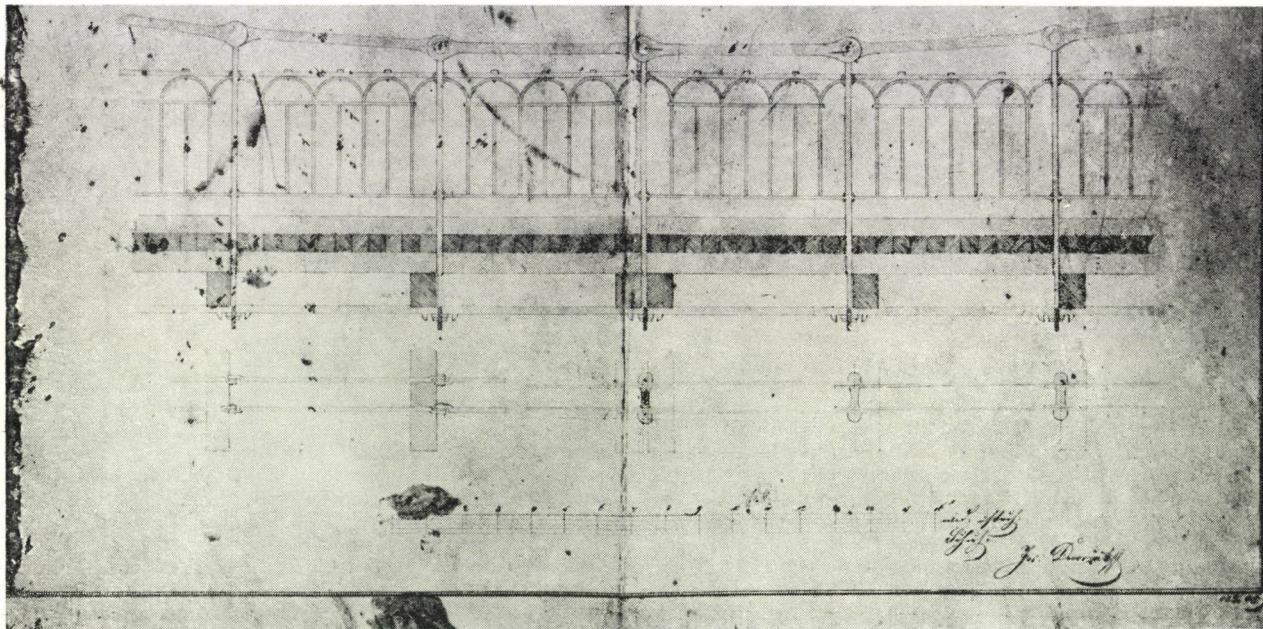
alá vezetnek be a tartólánckok végei, a rögzítési mechanika bemutatása nélkül.

A terv készítésének időpontja 1848, a pesti-budai Lánchíd átadását megelőző esztendő, s mint ilyen egyedülálló híd szerkezet a feltehetően iskolarajz készítőjét Josef Dworžakot nagymértékben befolyásolhatta. Egyébként is a kor a lánck- és függőhidak újabb és újabb típusai kísérletezési időszakának tekinthető. A 19. század elején Angliában kikísérletezett lánchídtípus magyarországi megvalósításában Széchenyi Istvánnak volt döntő szerepe, akinek az 1820-as évek végétől kezdve a pénzügyi és egyéb feltételek megteremtésében végzett tevékenysége eredményeképpen, 11 év alatt felépülhetett a Pestet és Budát összekötő Lánchíd. [3] Magyarországon több lánchíd nem is épült. Tervet azonban többet is ismerünk. [4]

Az itt bemutatott terv készítője Josef Dworžak, a Krassó-Szörény megyei Oravicabányáról származik. [5] Életéről kevés adat áll rendelkezésünkre. Az azonban ismert, hogy a család későbbi tagja Dworžak (Dworak) Ede, Czigler Győző építész irodavezetője volt, akitől ugyancsak számos tervet tartalmaz a gyűjtemény. [6] Minden bizonnyal az itt bemutatott lánchíd-terv is, a korábban említett városhelyszínrajzzal együtt az ő révén került a gyűjtemény lapjai közé. [7] Josef Dworžak 1848-ból származó lánchíd-tervével kapcsolatban még egy lehetőséget kell megemlítenünk. Magyarországon öntöttvas hidakat, illetve azok összeállításához szükséges részeket három vasgyárban készítettek. A felvidéki Rhönicon (Hroňec) a kamarai vasöntődében, az Andrásyák dernői



1. Josef Dworžak lánchíd-terve



2. A híd-középrész részletezett rajzai

gyárában, továbbá a Krassó-Szörény megyei Ruszkabányán a Maderschpach—Hoffman féle öntödében.[8] Ez utóbbi gyár egyébként tervet küldött a Pest-Budát összekötő hidra 1838-ban. Maderschpach és társa több kisebb méretű vashidat épített Erdélyben (Karánsebes,

Herkulesfürdő, Lugos, Ruszkabánya), így nem lehetetlen, hogy Josef Dworzak tervrajza egy Ruszkabányán kiöntendő s valamely erdélyi folyó fölé tervezett lánchídhöz készülhetett.

Pusztai László

JEGYZETEK

1 A tervrajz I.tsz. 80.or. 3.; karton-színes tus, 52,4×24,5 cm. Itt jegyezzük meg, hogy a gyűjteményben szerepel még egy Josef Dworzak jelzésű rajz, mely a Stájerországi Schottwien városka településrajzát örökíti meg, évszám nélkül. I.tsz. 80.or. 2. karton-színes tus, 32×17 cm.

2 Jelzései: a lánchídat ábrázoló oldalán: Nied. Östsch. Klaffer, gezeichnet von Jos. Dworzak, Bauamtspekt; a részletrajzokat hordó oldalán: nied östsch. Schuh. Jos. Dworzak. 18 6/II 48. — A későbbiekben említett méretek a rajzon megadott bécsi öl és láb méterre való átszámításból adódnak.

3 Művészet Magyarországon 1830—1870. Kiállítási katalógus II. A pest-budai Lánchíd tervei, Kat. 6. Bibó István leírása alapján. 185. l.

4 Ismert, hogy Vay Miklós generális, aki egyébként kitűnő műszaki ismeretekkel rendelkezett, több tanulmányutat tett Angliába, s az 1820-as évek elején tervet készített a Pestet és Budát összekötő hídhöz, melyet lánchídként képzelt el, éppen az angliai példák alap-

ján. A tervrajz egykor a Vay család levéltárában Golopon volt, ma a Sárospataki Református kollégium tervtárában őrzik (lappang). A tervrajzról ír Dr. Vay Gilda: a Vay család története c. munkájában kézirat a Magyar Építészeti Múzeum irattárában, 68. oldal. Ismert továbbá: Tölg Ernst: Lánchíd terve (Vizsgamunka) 1859-ből, mely szerepelt a Művészet Magyarországon c. kiállításon, Kat. II. 211. old. 42. sz. rajz. Leírását készítette: Bibó István.

5 Szendrei-Szentiványi: Kéziratos jegyzetek, MTA. Művészet-történeti Kutatócsoport. Dworzak családra vonatkozó iratok.

6 Oravicabánya, rk. templ. tervei, Apponyi család síremlékének tervei, Ernyei kastély kandalló és belső kialakítás tervei. Szerepel még a gyűjteményben Dworak Ede iskolarajzanyaga, melyet a Technische Hochschuleban készített 1880 és 1884 között.

7 Lásd az 1. sz. jegyzetet.

8 Pusztai László: Magyar öntöttvasművesség, 1978. 78—79, 82—84; 97. l.

AZ ESZÉKI MEGYEHÁZA, HILD JÓZSEF ALKOTÁSA

Mind ez ideig úgy látszott, hogy Hild József nevéhez egyetlen megyeháza építése sem fűződik hitelesen. Pedig ő maga a XIX. század első felének legjobban foglalkoztatott hazai építésze, a megyeháza pedig a korszak igen elterjedt, fontos és jellemző épülettípusa volt. Meglepő volt tehát, hogy ezzel az építési feladattal — a jelek szerint — nem találkozott. Monográfiája csupán a pozsonyi megyeházával kapcsolatos bizonytalan szerepéről tud.[1] Ez is pusztán átépítés volt, az egykori trinitárius kolostor átalakítása megyeházává. A kivitelt id. Feigler Ignác (1791—1847) pozsonyi építőmester, a pozsonyi klasszicizmus vezető alakja végezte 1844—47-ig. Tervek, iratok nem ismeretesek, az irodalom egy része azonban — feltehetően egymástól kölcsönözve — Hildnek tulajdonítja

a tervezést. Hitelesebbnek látszik egy másik forrás, mely Feiglert nevezi tervezőnek, kinek tervét Hild csupán felülbírálja. A Hild-monográfia is ezt a változatot fogadja el.[2] — A pozsonyin kívül a kivitelt nem került veszpémi megyeházával kapcsolatban merült fel még Hild neve, de szintén bizonytalanul és úgy, hogy még a tervezésig sem jutott el. A megye ugyanis 1840-ben állítólag tervpályázatot hirdetett, melyet Fruhmann Antal (1801—1869) győri építész, a győri nemzeti rajziskola tanára nyerte meg. Ezután „a megye Hildtől várta a kiviteli tervek elkészítését”[3]. Hogy mikor, hogyan és miért, az nem derül ki.

Ezek után nem érdektelen, hogy egykorú iratok alapján teljes bizonyossággal Hild Józsefnek tulajdoníthat-



Hild József: Az egykori eszéki megyeháza, 1838–1842.

juk az *eszéki megyeháza* tervezését és kivitelezését. Verőce vármegye ugyanis 1841 augusztusában latinul írt levéllel fordult Pest város tanácsához. Mivel Hild József, ki a megyeháza felépítését elvállalta, a munkát nem fejezte be, kéri, szőlítsák fel az építkezés bevégzésére. Kérésükhöz mellékelik az 1838-ból való német nyelvű szerződés másolatát. Az ügyben eljáró tanácsnok magyar nyelven tesz jelentést a magisztrátusnak és magyarul írt impurum őrizte meg a vármegyének írt tanácsi válasz szövegét. [4]

A nagy pesti árvíz előtt egy hónappal, 1838. febr. 12-én kelt szerződést a megye részéről az állandó építési bizottmány elnöke, gr. Pejacevich Péter (1804–1887) cs. kir. kamarás írta alá. A szerződést az előző hónap 8-án kezdődött megyegyűlés egyhangú határozata alapján kötötték meg, s tárgya kizárólag az épület kivitelezése volt. A tervek ekkor már készen voltak, s a megye is jóváhagyta őket. A szerződés szövege kifejezetten említi, hogy mind a terv, mind a költségvetés Hild Józseftől származik. A pesti építés itt már mint kivitelező, mint építőmester, építési vállalkozó áll szemben megbízóival. Vállalja a teljes építés szakértő vezetését, az alapozástól a fedélszélig, a szakipari munkákkal együtt. Ő maga végzi a kőműves munkát palláraival és kőműveseivel, 21 000 bécsi értékű forint és 17 krajcárért. A megye biztosítja az építőanyagot, napszámosokat és fuvart. Az építési volument érzékeltethetjük néhány kiragadott építőanyag tétellel. Előírányoztak 235 600 db falazó téglát, 128 550 db tetőcserepet, 2264 db kehlheimi lapot, 33 500 köbláb (= 1057 m³) homokot.

A munkát ugyanazon év tavaszán, az építési idény megindulásakor el kell kezdeni és a kőműves munkát még abban az évben — ha nem is a teljes vakolással és alapmeszeléssel — be kell fejezni, kedvező időjárás esetén a fedélszéket és lécezőst is el kell készíteni. Egyidejűleg és folyamatosan minden szükséges adatot meg kell adni a szakiparosoknak, s munkájukat ellenőrizni kell.

Az építési bizottság — mint a megye leveléből megtudjuk — később módosításokat kívánt, ezek kőműves munkatöbbletet igényeltek, így a vállalási összeg is emelkedett: 26 148 frt. 14 kr. lett belőle.

Hildnek, valamint a pesti palléroknak és kőműveslegényeknek a megye a régi megyeháza épületében biztosított szállást.

A kivitel menetét, az építkezés részleteit nem ismerjük. Valószínű, hogy a pesti árvíz következtében a munka nem indult meg a tervezett módon. Az is valószínű, hogy — mint legtöbb, szavazó testület által és bizottságok közvetítésével történő építkezés — akadozottnan haladt. Erre következtethetünk az említett módosításból is. De Hild sem lehetett teljesen ártatlan, mert noha a felelősséget — mint látni fogjuk — elhárítja, mégis egy-két héten belüli leutazást ígér.

Verőce vármegye 1841. augusztus 26-án kelt megkeresése szept. 13-án érkezik meg a pesti tanácshoz. Az ügyben eljáró Szepešy Ferenc tanácsnok szept. 27-én kelt jelentésében röviden előadja a megye kérését, mely szerint „Hild József aziránt szólították fel, hogy Eszéken azonnal megjelenjen, és a megyebeli ház építését véggépp befejezze, különben ezen épület nevezett építész költségén fog tökéletesen elkészíttetni”. „Hild József építész úr a fenn érintett hivatalos levél tartalmáról értesítetve a 2 NB nyilatkozást adta be, melyben előterjeszti, hogy a megkereső megyének háza Eszéken tökéletes elkészülésére még csak kevés és igen csekély kőművesi munkát kíván, és az építésnek halasztását és annyi időre terjedését nem ő, a nyilatkozó okozta, hanem a többi mesteremberek, kik ezen épülethez kíváncsi kíváncsiak a készítményeikkel késedelmeztek.” Hild József részletes nyilatkozata sajnos nincs az iratsomagban, azt az 1841. október 1-én kelt kísérléssel Verőce vármegyének elküldték.

Egy 1957-ben megjelent, Horvátország műemlékeit röviden ismertető munka [5] a ma is meglévő egykori me-

gyeházáról — tervező építész említése nélkül — azt írja, hogy 1836–1842-ig épült. A befejezés évszáma az elmondottakkal összhangban van. Kezdetéről viszont — mint láttuk — 1838 tavasza előtt nem lehetett szó. Az 1836-os év vagy az építkezés elhatározásának vagy inkább a terv elkészültének időpontja lehet.

Az egyemeletes klasszicista megyeháza hosszan elnyúló, négytengelyes rizalitokkal szegélyezett tömbjének legegényibb vonása a középrészt hangsúlyozó kétemeletes rizalit megoldása.[6] Ez nemcsak a megyeházák, ill. a középületek közt egyedülálló, Hildnél is csak a villa-építészetben találkozzunk hasonlóval. Az öttengelyes, emeleteket összefogó főloszlopokkal tagolt rizalit ugyanis tulajdonképpen az épület többi része fölé emelkedő önálló tömeg. A lépték- és funkció-diktálta különbségeken kívül abban tér meg el Hild hasonló megoldású kastély-

és villa-portikusza tól,[7] hogy nincs timpanonja. — A középtengelyben nyíló kapuból egy keskenyebb szakasz után háromhajós bejárati csarnokba jutunk, ebből jobbra nyílik a hatalmas fölépcsőház, mely az egykori közgyűlési teremhez is elvezet. Az udvari oldalon folyosó fut végig, melynek két végén, a rizalitos részben, ismét egy-egy lépcsőházat találunk.

A jellege és megoldása révén figyelemre méltó, Hild által a magyarországi klasszicizmushoz kapcsolódó épület az itt közölt alapvető adatok alapján a korszak építészetének egészébe besorolható. Kimerítő és jelentőségének megfelelő tárgyalása azonban csak monografikus feldolgozása alapján lesz lehetséges. Mind a Hild-kutatás, mind a hazai klasszicizmus-kutatás érdekében kívánatos lenne hogy ez mielőbb megtörténjék.

Komárik Dénes

JEGYZETEK

1 Rados Jenő: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Bp. 1958. 105. old.

2 Zádor Anna—Rados Jenő: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. 193. old. is így foglal állást. Ábrázolása ui. 83. kép.

3 Korompay György: Veszprém. Bp. 1957. Második, átdolgozott és bővített kiadás. 61. old. Forrásmegjelölés nélkül.

4 Budapest Főváros Levéltára: IV. 1202. c Pesti tanácsíratok. Missiles a. n. 13896.

5 Dr. Horvat, Anđela: Denkmäler in Kroatien. Zagreb, 1957. 126. old. — Erre a munkára dr. Horváth Alice volt szíves a figyelemet felhívni.

6 A megyeháza cikkünkben közölt, 1979-ből származó fényképét dr. Ivy Lentič-Kugli zágrábi kutató szíveségének köszönjük.

7 Ilyenek: Bp. XII. Budakeszi út 38. (Hild-villa), XII. Diana út 17, a bajnai volt Sándor-Metternich kastély.

8 A közölt fényképről le nem olvasható építészeti adatokat Bende Csaba kollégám szíves közlése alapján ismertetem.

AZ ELSŐ PESTI ÁLLATKERT

Az újkori európai állatkertek közvetlen előzményei a főúri kastélykertek medvebarlangjai, madártródpái, víziszárnyasokkal benépesített tavai. A városiasodás és polgáriásodás előrehaladtával megszületett az igény hasonló nyilvános intézmények létesítésére, s ennek nyomán a 18. század második felében szóróványosan, majd a 19. század első felében egyre növekvő számban nyíltak meg a szórakozás és a tudományos kutatás céljait szolgáló állatkertek, így például Schönbrunnban (1752), Madridban (1774), Párizsban (Jardin des Plantes, 1793), Londonban (1828), Amsterdamban (1838), Berlinben (1844), Hágában (1863), Münchenben (1863), Bécsben (1863).[1]

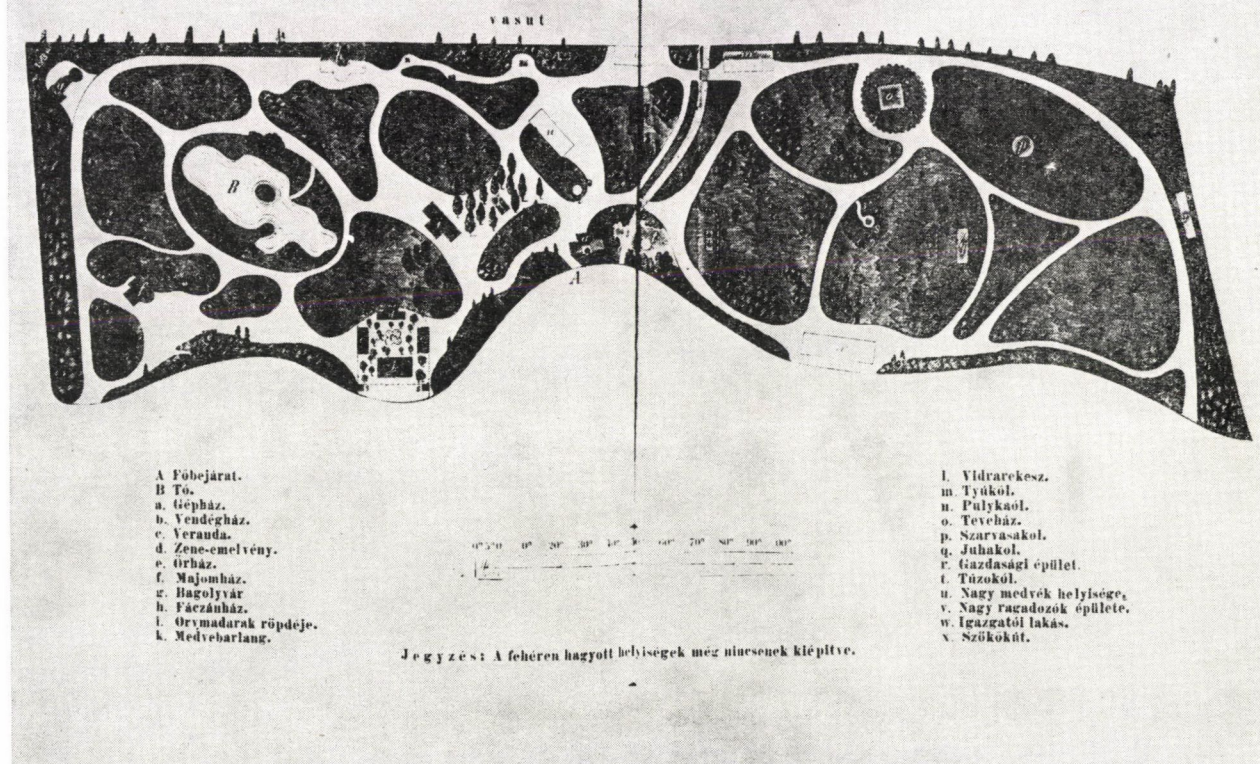
Hasonlóan sok más korabeli magyar intézményhez, a pesti Állatkert sem az uralkodó vagy a központi kormányhivatalok kezdeményezése és pártolása jóvoltából született. Alapítása a magyar kulturális élet jeles tagjainak köszönhető. Először Xantus János neves utazó, etnográfus és természettudós vetette fel komoly formában létesítésének gondolatát 1862-ben, a megvalósítás körül pedig rajta kívül olyan kiemelkedő személyiségek buzgókodtak még, mint pl. Rottenbiller Lipót pesti főpolgármester, Kubinyi Agoston, a Nemzeti Múzeum igazgatója, Gerenday József, a Fűvészkert igazgatója, Szabó József egyetemi tanár, Rómer Flóris régész és művészettörténész és Reitter Ferenc, a Fővárosi Közmunkák Tanácsának későbbi elnöke. A korszakra jellemző módon magántársaság vállalkozott az intézmény megvalósítására; e társaság megszervezésére 1863-ban alapító albizottság alakult. Pest város az Állatkert céljaira felajánlott két területet: az egyik a Városliget közepén húzóódott, ez rendezett parkrész volt, a másik a liget északnyugati felén terült el, ez elhanyagoltabb, de nagyobb, levegősebb volt. Az albizottság az utóbbi területet választotta, és az állatkerti épületek megtervezésének gondolatával is foglalkozott. E tekintetben először Ybl Miklós neve merült fel, de Gerster Károly is ajánlott, és pedig a tervek ingyenes elkészítését vállalta.[2] Az albizottsági tagok az európai állatkertek igazgatóival levelezésben álltak, kikérték szaktanácsaikat az Állatkert telepítésének előkészítéséhez.

Hosszas hivatali huzavona után 1865. augusztus 22-én 80 000 forint alaptőkével megalakult a Pesti Állatkert Részvénytársulat, alapszabályait e hónap 30-án a Helytartótanács jóváhagyta, és a Városligetben korábban kiszemelt mintegy 32 holdnyi területet Pest városa 30 évre évi egy arany jelképes összegért a társulatnak bérbe adta.

Ezzel minden akadály elhárult az Állatkert kiépítése elől. A tervek tulajdonképpen már 1865 márciusában készen voltak: a kertet Pecz Armin kertész tervezte „a bécsi állatkert igazgatójának [Gustav Jäger] eszméjét felhasználván”,[3] az épületek tervrajzait és költségvetését Szkalnitzky Antal és Koch Henrik építészek készítették dr. Fitzinger Lipótnak, a társulat tudományos vezetőjének „útmutatása szerint, ... a választmány általani és technikai osztályának közreműködése mellett”. [4] A kijelölt területet 1866 elején bekerítették, és februárban megkezdődhetek a munkálatok.[5] A parkosítási munkák irányítására saját kertészt vettek fel, és Vogel József városi mérnök műszaki tervei alapján hozzáfogtak a mesterséges tó építéséhez: a parkban kutat fúrtak, ennek vizét négy lóerős gőzgéppel a tó medrébe vezették, amelynek fenekét négy hüvelyk vastag betonréteggel burkolták, nehogy a víz a tóból gyorsan elszivárognon.[6] Május 25-én a szivattyút már üzembe is helyezték. Az állatok épületeinek, ketreceinek kivitelezésére nyilvános versenytárgyalást hirdettek, amelyet Pucher József építőmester, Kern István lakatos és Strohoffer István kovácsmester nyert meg, akik szerződésben vállalták, hogy 28 518 forintért a fenti építményeket 1866. július 28-i határidőre elkészítik. Az Állatkertben található vendéglő és két ivócsarnok kivitelezésére Lohr Antal építőmester kapott megbízatást. Az építkezés és a parkosítás a tervezett időre, augusztus elejére befejeződött — tehát fél év alatt elkészült az Állatkert! — és augusztus 9-én ünnepélyes keretek között az intézmény megnyílt.[7] A megnyitón „a nagy számmal megjelent díszes közönség”-et Xantus János kalauzolta körbe.

Az első pesti Állatkert már méretei miatt is jelentős:

A PESTI ÁLLATKERT TÉRKÉPE.



1. Az első pesti Állatkert alaprajza (A pesti állatkert ismertetése egy szakértőtől. Pest 1866. pp. 50—51.)

32 holdnyi területe olyan nagy, olvashatjuk egy korabeli beszámolóban, „a milyennel Európa egyetlen állatkertje sem dicsekedhetik.” [8] Hogy területe igen kiterjedt, arról a megnyitás után nem sokkal itt járt angol látogató szintén megemlékezett, de általában is elismerően szólt róla. [9] (Hozzá kell tenni, hogy az első Állatkert ugyanehelen elterülő mai utódja már egy negyeddél kisebb.)

Egyébként Pecz Ármin első kertterve [10] az utak vonalvezetésének alapvető hasonlósága ellenére erősen eltér a megvalósult kert-elrendezéstől. [11] Eredetileg a Rákos patak vizét akarták felhasználni, ez táplálta volna a később megépültnél sokkal szeszélyesebb formájú tavat, illetve a másik oldalon a „gázlómadarak mocsárjára”-t, amely szintén meglehetősen szabálytalan alakú lett volna, de végül el sem készült. Az utak a korábban tervezettnél szélesebbek lettek, rendszerük pedig áttekinthetőbb, és az állatok építményei is máshova kerültek.

Az 1866-ban megnyílt pesti Állatkert megőrizte a Városliget nyilvános park jellegét, vagyis végeredményben a 18. században és a 19. század első felében divatos angolkert, vagy más néven tájkert hagyományához vezethető vissza, miként eredeti formájában az egész Városliget is. „A 32 holdnyi területű pesti állatkertben gondoskodva van arról, hogy bármerre forduljunk, új, meglepően szép tájkép bontakozzék ki előttünk” — írja lelkesen egy korabeli látogató. [12] Valóban, a kanyargó ösvények, festőien elhelyezett facsoportok, a mesterséges tó a szíggel és a kis zuhataggal, a nagy zöld gyepen elszórt apró épületek a szem gyönyörködtetését éppúgy szolgálták, mint a szorosan vett állatkerti funkciókat.

A megnyitáskor 8—10 építmény szolgált az állatok ketrecéül, azonkívül volt itt még vendéglő, zeneemelvény, két ivócsarnok (veranda), gazdasági épület, gépház. [13] Az állatok épületei meglehetősen kicsik, szinte ideiglenes jellegűek voltak. A magyarázat az, hogy ezeket a vállalkozó részvénytársaság gyorsan és kis költséggel emeltette, nem is rendelkezvén nagytestű állatokkal, mint pl. oroszlán, zsiráf, elefánt vagy víziló. — Állítólag több, a pesti Állatkertbe szánt egzotikus állat tengeri szállítás után Hamburgban rekedt az éppen folyó osztrák—porosz háború miatt. Úgy tervezték, hogy az elkövetkező években a belépődíjakból és adományokból fogják gyarapítani az állatállományt és az épületek számát. (Az Állatkert zoológiai és botanikai aspektusait kompetencia hiányában és a tanulmány jellegénél fogva csak érintőlegesen említhetjük.)

Az állatkerti házak közül több hegyes oromzattal ellátott, lombfűrészelt fa-betétekkel díszített építmény volt, s mint ilyenek a romantikus építészeti stílus emlékei közé sorolhatók. Legnagyobb közülük a majomház volt, tizenegy és fél öl hosszú, öt öl négy láb széles, ez volt egyben az Állatkert legköltségesebb épülete. Középpont rizalitszerűen előreugró, félkörív alaprajzú ketrecrésze fölött pillérekkel közrefogott oromzat emelkedett, az oldalhomlokzatok oromzatát aprólékosan megmunkált fa-betét töltötte ki. Ehhez hasonló, de dúsabb díszítésű, finomabb kivitelű a fácánház, amelynek középső, ívesen előredomborodó részét pagodaszerű faalkotmány koronázta. Az egyik madárhalitha, centrális kis építmény, ugyancsak fából készült, csúcsos lefedéssel. Stílusában ezekkel a pavilonokkal rokon a „svájci stílusban” épült,



2. A majomház (A pesti állatkert ismertetése egy szakértőtől. Pest 1866. p. 29.)

két csinos verandával ellátott *vendégház*". — Az első lombfűrészdiszes svájci modorú házak Magyarországon mintegy másfél-két évtizeddel korábban jelentek meg, például 1846-ban Alois Pichl tervezett gróf Keglevich János nagyugróczy (Vel'ké Uherce) kastélykertjébe egyet, [14] és díszesen faragott faverandája van az 1850-es évek derekán épült pilismaróti Heckenast-villának is. [15] A svájci típusú nyaralók, ivócsarnokok, kerti épületek divatja széles körben csak a század utolsó évtizedeiben terjedt el.

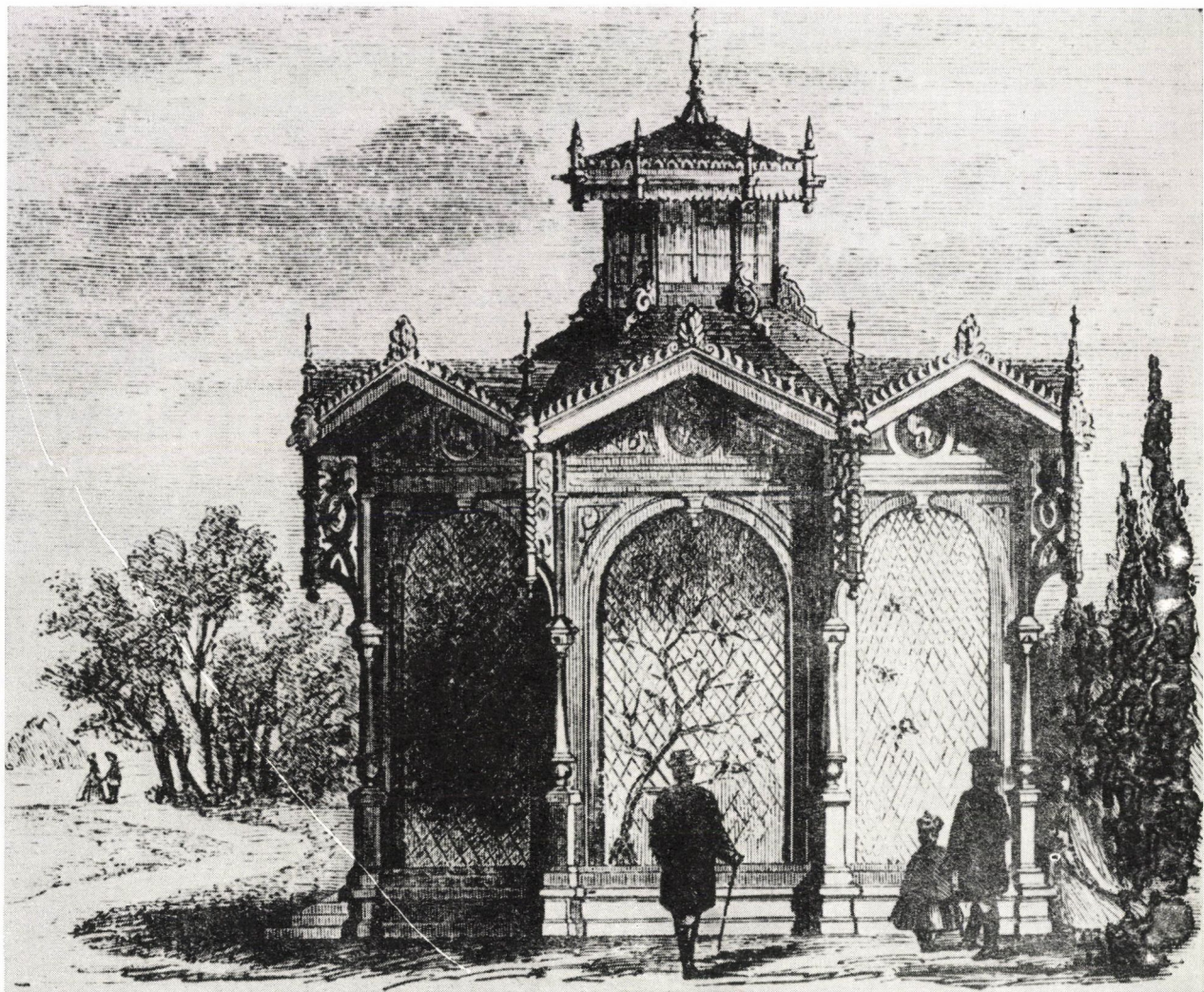
Az Állatkert egyik sarkában, kis emelkedőn állt a *bagolyvár*. Ez az öt öl magas toronnyal ellátott mesterséges várrom nemcsak a baglyoknak, hanem az alsó üregekben házinyulaknak és borzoknak is szállást adott, s alatta a rókák és farkasok ketrece helyezkedett el. A bagolyvárban nem nehéz felismerni az angolkertek műromjainak utódját, amely nem csupán a park egyik regényes hangulatú építménye, kilátóhely is, hiszen a „toronyba lépcső vezet s tetőzetéről nem csak az állatkert belátható, hanem Budapest nagy része, szóval, innen oly szép kilátás nyílik, melynek mását Pesten föllelni alig lehet."

A juh- és kecskeakol tervezésénél az építészek „tekintettel voltak a hazánkban divatozó építésmódra... Ez hat és fél öl hosszú, három öl széles tanyai modorban készült épület, fadaragványokkal díszített nádfedéllel." Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, itt a romantika korában előtérbe került nemzeti építészeti stílus eszméjének szerény visszacsengésével találkozunk. A juh- és kecskeakolhoz hasonló volt a „szarvas akol", egy szabályos hatszög alaprajzú, szalmafedeles építmény, kiálló

szarufáit jelképes faragványok díszítették. Ettől nem messze állt a *teve-ház*, stílszerűen „gúla-alakra egyiptomi stílusban vörös téglából készült épület." A „*fiatal medvék ketrece*" sziklák közé, mintegy műbarlangba volt építve; az elképzelést, hogy „medve-vár"-at építsenek, a Pesti Állatkert Részvénytársulat később akarta megvalósítani. A *ragadozó madarak „röpdéje"* nagy vasketrec volt, hátul a madarak zárt téli szálláshelye kapcsolódott hozzá.

Az első pesti Állatkert tehát nemcsak a park-kialakításában vett példát az angolkertekről, hanem az állatok ketrecei is a főúri kastélykertek pavilonjainak, kerti lakjainak mintegy megnagyobbított változatai. Az angolkertek jellegzetes kellékei: a műrom, a grotto, a különböző egzotikus stílusú, változatos megjelenésű építmények mint bagolyvár, medvebarlang, teveház, fácánház bukkannak fel, s a „tanyai modorban készült" juh- és kecskeakol Marie Antoinette versailles-i kastélyparkban álló hameau-ját mint távoli elődöt juttatja eszünkbe.

Az angolkert a nyugodt szemlélődés és a magány otthona; elkerülhetetlen volt, hogy a más céllal és más társadalmi osztály számára megnyitott, nagy számú látogató befogadására alkalmas Állatkert hamar el ne veszítse eredeti jellegét. A részvénytársaság, amely 1872-ben nevét Állat- és Növényhonosító Társulatra változtatta, nemcsak állatállományát növelte, ami további pavilonok felépítésével járt, hanem hogy fenn tudja tartani, a kertbe mulatóhelyeket, cirkuszi mutatványos telepet létesített az évtizedek folyamán. Az intézmény szintje lezüllett, az állatok egy része kipusztult. Végül 1907-ben a Főváros az Állatkertet és állatait átvette, az Állat- és Növényhonosító Társaság feloszlott. Az eredeti



3. Madárkalitka („Hazánk s a Külföld” 1866. p. 413.)



4. A ragadozó madarak „röpdéje” (A pesti állatkert ismeretése egy szakértőtől. Pest 1866. p. 15.)

területből kihasították a Vidámparkot, a Gundel-éttermet, a cirkuszt stb., a megmaradt 24 holdon pedig a régi épületek elbontása után 1912-ben megnyílt az újjáépített pesti Állatkert.

Sisa József

JEGYZETEK

1 Az európai állatkertek létesítésére és az első pesti Állatkert alapításának történetére vonatkozóan a következő művekre támaszkodtunk: A pesti állatkert és épületei. „Hazánk s a Külföld” II. 22. sz. — 1866. jún. 3. pp. 342–343.; Der Thiergarten-Cicerone. Pest 1866; Kállay Bertalan: A budapesti állatkert első 30 esztendőjének története. Bp. 1903.; Jakoby Péter: Budapest kézikönyve, I. Bp. 1918. p. 10.; Thaly Tibor: A 200 éves Városliget. Bp. 1958. pp. 88–90.; Anghy Csaba: Az Állatkert alapításának rövid története. Bp. 1958.; Anghy Csaba (szerk.): A 100 éves Állatkert. Bp. 1966.

2 „Az Ország Tükré” II. 21. sz., — 1863. júl. 30. p. 251.; Kállay i. m. p. 6.

3 „Vasárnapi Újság” [a továbbiakban: VÚ] XII. 13. sz. — 1865. márc. 26. p. 152., XII. 14. sz. — 1865. ápr. 2. pp. 161–162. — id. Pecz Armin (1820–1896) kertészeti ismereteit 1837–40-ben a pesti Fűvészkertben sajátította el, majd hosszabb külföldi tanulmányútra indult. 1846-ban Pesten kereskedelmi kertészetet alapított, 1848-ban a Ludoviceum főkertésze lett. 1867-ben ismét önállósította magát. Nevéhez fűződik többek között a Ludoviceum park átalakítása, a Múzeum kert és a lipótvárosi Országos Térbolyda kert-

jének tervezése. (VÜ. XIII. 37. sz. — 1866. szept. 16. p. 416; Magyar Életrajzi Lexikon, II. Bp. 1969. p. 383.)

4 VÜ XIII. 25. sz. — 1866. jún. 24. pp. 302–303. — *Szkalnitzky Antal* (1836–1878) a romantikus és korareklektikus építészet egyik legjelentősebb magyar mestere. Tanulmányait Bécsben és Berlinben végezte, több tervpályázaton sikerrel szerepelt. Stüler tervei nyomán ő kivitelezte az Akadémia palotáját, majd tervei alapján épült a debreceni színház, Pesten az egyetemi könyvtár, a Hungária Szálló, a Thonet-ház stb. Sógorával, *ifj. Koch Henrikkel* (1840–1889) állt társas viszonyban. (*Hauszmann Alajos*: *Szkalnitzky Antal emlékezete*. „Az Építési Ipar” II. 38–90. sz. — 1878. szept. 22. pp. 323–325.)

5 VÜ XIII. 7. sz. — 1866. febr. 18. p. 81.

6 A munkálatok leírását I. Der Thiergarten-Cicerone. Pest 1868. pp. 34–36.

7 VÜ XIII. 32. sz. — 1866. aug. 12. p. 388.

8 „Hazánk s a Külföld” II. 22. sz. — 1866. jún. 3. p. 342.

9 [*Julia Clara Bush, Mrs. William Pitt Byrne*.] *Pictures of Hungarian Life*. London 1869. pp. 214–215. — „The Zoological Garden forms only one portion of the Stadtwäldchen, but it is very extensive, and admirably laid out, so that it appears much larger than it is. The collection of beasts and birds is by no means despicable, and their habitats, as well as the ponds and lakes for the water-fowl and fishes, are tastefully imagined and disposed. . . . The

garden contains, also, many interesting botanical specimens, and some rare trees, many of them altogether new to an English eye.”

10 Képét I. VÜ XII. 14. sz. — 1865. ápr. 2. p. 161.

11 Alaprajzát I. A pesti állatkert ismertetése egy szakértőtől. Pest 1866. [pp. 50–51.]; A pesti állatkert. In: *Vadászok és természetbarátok évkönyve* 1867. H. n. [Pest] 1867. p. 210. után.

12 VÜ XIII. 37. sz. — 1866. szept. 16. p. 416.

13 Az Állatkert éépületeinek tüzetes leírását metszetekkel illusztrálva I. „Hazánk s a Külföld” II. 22. sz. — 1866. jún. 3. pp. 342–343, II. 23. sz. — 1866. jún. 10. pp. 360–361, II. 24. sz. — 1866. jún. 17. p. 383, II. 25. sz. — 1866. jún. 25. pp. 389–390, II. sz. — 1866. júl. 2. pp. 412, 413, II. 27. sz. — 1866. júl. 8. p. 420, II. 30. sz. — 1866. júl. 29. p. 465, II. 32. sz. — 1866. aug. 12. pp. 509–510, II. 35. sz. — 1866. szept. 2. pp. 549–550; VÜ XIII. 25. sz. — 1866. jún. 24. pp. 302–303, XIII. 37. sz. — 1866. szept. 16. pp. 415–416, XIII. 35. sz. — 1866. szept. 2., pp. 419–420, XIII. 36. sz. — 1866. szept. 9. p. 433, XIII. 27. sz. — 1866. szept. 16. 445–446; *Der Thiergarten-Cicerone*. Pest 1866.; a 11. sz. jegyzetben idézett művek.

14 Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár: *Fol. Lat. 3866. Keglevich János gróf levelezőkönyve, Vol. VIII. 1846. 134. tétel*. Képét a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok gyűjteményében T. 6016 lelt. sz. alatt őrzik.

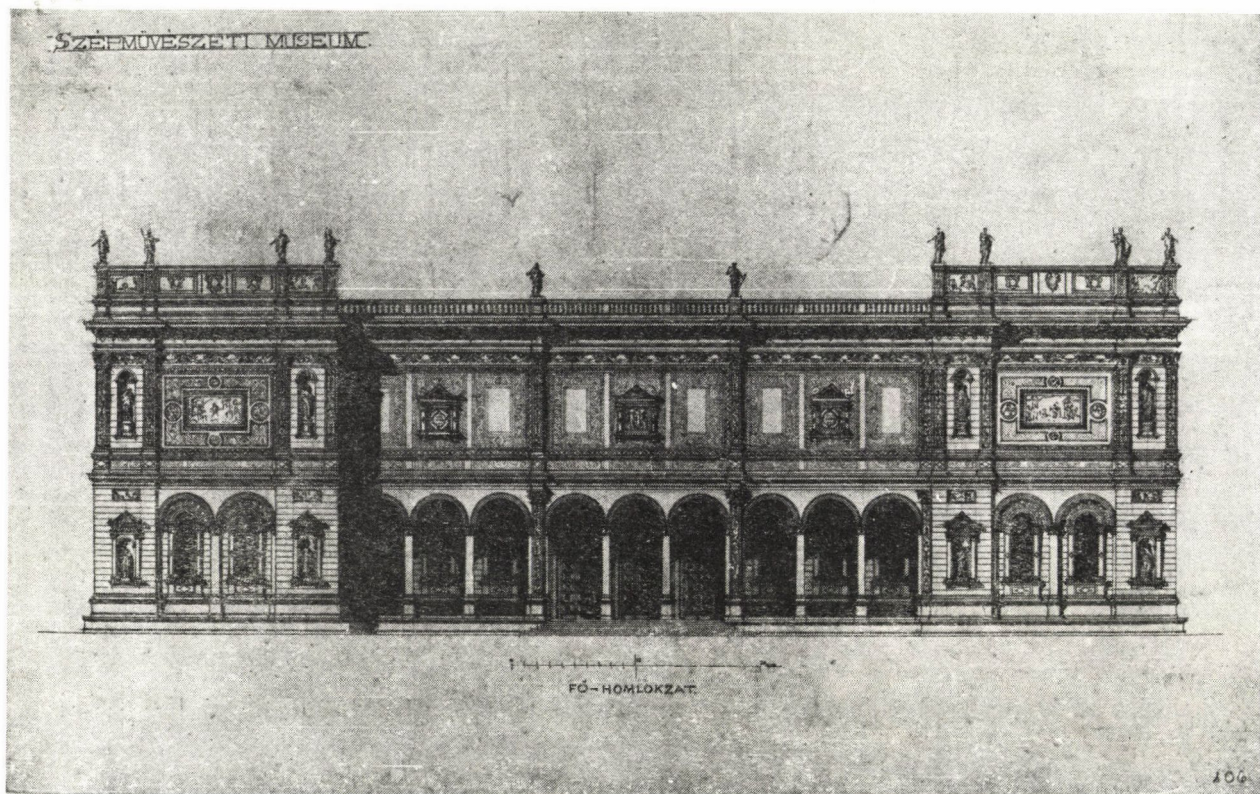
15 *Sisa József*: *Adalékok a magyarországi romantikus kastélyépítészethez*. „*Ars Hungarica*” 1980/1. pp. 118–119., 61. sz. kép.

A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ELSŐ TERVEI

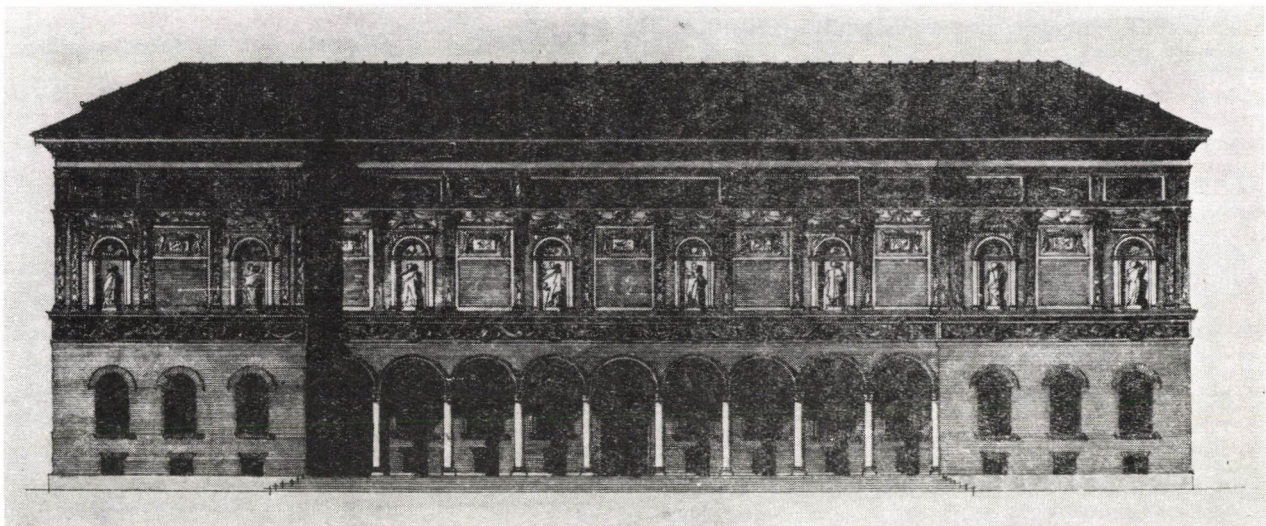
1981. december 1-én ünnepelte a budapesti Szépművészeti Múzeum ünnepélyes felavatásának hetvenötödik évfordulóját, amely alkalmából már október 28-án megnyílt a múzeum jubileumi kállitása. A háromnegyed százados jubileumra és az épület nehéz helyzetére való tekintettel Budapest Főváros Műemlékfelügyelősége a 121.605/81. sz. levelében előírta a műemlék állapottrógtató tudományos dokumentációjának elkészítését, amelyet a Központi Múzeum Igazgatóság 1981. február 27-én meg

is rendelt a Középülettervező Vállalattól. Ennek elkészítése során az előírásnak megfelelően, kötelességszerűen felkutattuk az épület eredeti tervanyagát és átvizsgáltuk az Országos Levéltárban levő Schickedanz-Herzog hagyatékot is.

Mivel a mértékadó és a múzeum ötvenéves jubileumára készült, reprezentatív szakirodalomban, Ybl Ervin tollából azt olvastuk, hogy: „a kultuszminisztériumnak a Szépművészeti Múzeum építésére vonatkozó üggyiratai



1. A Szépművészeti Múzeum első, eredeti homlokzatterve. Magyar Országos Levéltár: Tervtár T-7. Schickedanz-Herzog hagyaték. No. 1 b. boríték: 2. F-1-587/46. 106. sz.



2. A Szépművészeti Múzeum első homlokzattervének eredeti változata. Magyar Országos Levéltár: Tervtár T-7. Schickedanz—Herzog hagyaték. No. 1 b. boríték. 2. F-1-587/46. 105. sz.

az Országos Levéltárban elégték... (és) az intézet irattárában levő aktákból... is több lényeges ügyirat hiányzik”, azért megkíséreltük az építkezés és a tervezés menetét a rendelkezésre álló eredeti tervekkel körvonalazni. Ehhez a Szépművészeti Múzeum Titkársági Irattárában (Gazdasági Tervtár) 171 db, a Grafikai Gyűjteményében 3 db, a Fővárosi Tanács V. B. Tanácsi Tervtárában 25 db, a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztályának Tervtárában 9 db, a Magyar Országos Levéltárban pedig 153 db, azaz összesen 361 db. eredeti terv állott a rendelkezésünkre.

Ellenőrzésként közgyűjteményeink — az Országos Műemléki Felügyelőség, a Budapesti Történeti Múzeum, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének és a Szépművészeti Múzeumnak — összesen mintegy kilencven darabból álló archív fotoanyaga szolgált arra nézve, hogy e tervekkel eredetileg mi valósulhatott meg?

A felsorolt tervanyagból kétségtelenül a Szépművészeti Múzeum első, korai quattrocento-jellegű tervei tartanak igényt a legnagyobb érdeklődésre. Találkoztunk ezekkel már Ybl Ervin is, de nem tudta datálni őket, pedig bizonyos, hogy 1871—1898 között készültek, mert Henszlmann Imre 1871-ben indítványozta először az országgyűlésen az Országos Képtár és a Nemzeti Múzeum Képtárának befogadására alkalmas, egyesített, új múzeum-épület — „múztörténeti palota” — építését. 1898. szeptember 14-én pedig meghírdették már a mai épület kialakítására vonatkozó pályázatot, amiből Schickedanz pályaterve született meg. Izgató kérdés ezek után, hogy az első korai quattrocento-jellegű terv elkészítéséhez ki adta a programot és mikor? Annál is inkább, mert Schickedanz ezt az első tervét hamarosan átdolgozta és bővítette egyudvaros alaprajzi megoldásából kétudvarossá.

Ennek a Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya Tervgyűjteményében levő és a hátsó homlokzatot ábrázoló, későbbi, eredeti Schickedanz tervvel való összehasonlításából pedig kiderült, hogy ebből formálódott ki a végleges képtár-épülettömb — legalább hatszori áttervezés után. A legelső, korai quattrocento-jellegű terv — amelynek alaprajza a belső tereit még egy négyzet alakú, árkádos udvar köré csoportosítja — fő- és főként udvari homlokzata a Filippo Brunellesco által tervezett, 1419—1451 között felépült, firenzei Ospedale degli Innocenti homlokzati típusára vezethető vissza, annak szolgálai másolása nélkül. A második tervvariáns — a két udvar köré szervezett alaprajzával — előképe

az 1871—1879 között épült bécsi Kunsthistorisches Museum — Gottfried Semper és Karl Hasenauer alkotása. Tehát mindjárt a tervezés elején orientáció-váltás történt az olasz előképről az osztrák példára. Vajon mi indokolta ezt a művészeti szemléletváltozást Schickedanznál?

Mivel ezeknek a terveknek az igazán artisztikus homlokzatarcitektúrája — már csak felületkezelés szempontjából is — rokonságot mutat a szemközti Múcsarnok épületének megoldásával, azért valószínű, hogy annak 1895. évi felépülte előtt születhetett, közös elgondolás alapján. Hiszen a Hősök tere két főépületének egységes homlokzatkialakítása terén ezért ragaszkodott Schickedanz még 1902. szeptember 2-án is a Szépművészeti Múzeum előlő csoportjának pyrogránit burkolásához, amit azonban a miniszter nem engedélyezett. Meg kell jegyeznünk hogy ez a burkolat a Múcsarnok homlokzatrészletein a Robbiák és Desiderio da Settignano formavilágát csengeti vissza, tehát nyilvánvalóan az olasz reneszánsz-orientáció koncepciójából eredt.

A harmadik tervvariáns — a pályaterv — kétségtelenül Leo Klenze 1816—1834 között épült müncheni Glyptothekájának hatását mutatja — főként a két szélső „templum in antis”-jellegű antik templomának oldalain, a falpillérek között jelentkező szobros, vak aediculái miatt. A negyedik — a beadványi terv — viszont Theophil Hansen 1873—1883 között épült bécsi Parlamentjének hellén reneszánsz főhomlokzati kompozíciója alapján nyert kidolgozást. Az ötödik — végleges — terven pedig megjelentek a hátsó képtártömb főhomlokzatán olyan tizenegy ikernyílású galériák is, amelyeknek eredete Karl Friedrich Schinkel 1818—1821 között épült berlini Schauspielhausára mutat. Ha mindezt a keresgélést az eklektikus mesterek jellegzetes magatartásából magyarázzuk is, az egyes befolyások eseti indokait azért tovább kell kutatnunk.

Az 1900—1906 között lefolyt építkezések alatt a hónapok és napok pontosságáig menően sikerült megállapítani a tervezés menetét a tervanyagok dátumaiból, aláírásaiból. Pény derült Zsigmondy Vilmos, Mahrer Lipót és Majorossy Géza építőmester tevékenységére, majd az átadás után, a berendezés terén dr. Lux Kálmán, Möller István szerepére — hiszen a Szépművészeti Múzeumot eredetileg építészeti múzeumnak is szánta a kormányzat — és Thoroczka Wigand Ede bútortervezéseire. Megtaláltuk az épület korszerűsítésére vonatkozóan 1926-ból Hikisch Rezső válaszfal-építési tevékenységének adatait barokk csarnok területére és 1935-ből dr. Csemegi

József lépcsőházi, átalakítási tervét is. Jelentősebb sikernek könyvelhetjük el azonban annak írásos beigazolódását, hogy a legutóbbi görög-római termek átalakítását 1949–1950-ben Árkay Bertalan tervezte.

A kutatási eredmények nemcsak a tudomány számára eredményeztek új adatokat — igaz új kérdőjeleket is —, hanem az épület helyreállításához is támpontokat szolgáltatottak, hiszen már 1960. december 12-én összeült a Szépművészeti Múzeumban az a bizottság — dr. Dercsényi Dezső, dr. Pogány Frigyes és Pigler Andor veze-

tésével —, amely meghatározta az épület további, műemléki helyreállításának és továbbfejlesztésének a szempontjait. Észерint: „... a Múzeum belső főtengelyét alkotó térsorozat — márványcsarnok, renaissance-csarnok, barokk- és román-csarnok — kell eredeti építészeti állapotában megtartani.” Mindebből az utóbbinak rekonstruktív megmentése napjainkig tovább nem halasztható feladata a többi, sürgős tennivaló elvégzése mellett.

Czagány István

ÁRKAY ALADÁR HÁROM SÍREMLÉKTERVE

Az Árkay-hagyaték 1871-ben került a Magyar Építészeti Múzeum tulajdonába. Az anyag külön csoportját alkotja az épület-tervek, archív fotók mellett — a mintegy 150 tervet, vázlatot tartalmazó síremlékanyag. A rajzok közt a századfordulón felállított emlékekről készült vázlatok és Árkay Aladár saját tervei találhatók. A legszínvonalasabb darabok bemutatását mind a temetőművészet iránti fokozott érdeklődés, mind pedig az anyag ismeretlensége indokolja.[1]

A század első évtizedében még párhuzamosan készültek figurális síremlékek — a XIX. századi mintát a szecessziós gondolatvilággal és stílussal megújítva, szobrászok vagy szegényebb megrendelő esetén sírkő-faragók munkáiként — és építészek tervezte architektonikus sírjelek.

A vallásos hit gyengülése és megváltozása, a nagyvárosi temetőtípus kialakulása a hagyományos, egységes temetőkép felbomlásához vezetett. A köztemetőekben

több felekezet temetkezik egy helyen, s igen nagyszámú, lehetőleg olcsó (ezért a tömegáru minden hátrányával jelentkező) síremléket állíttatnak.

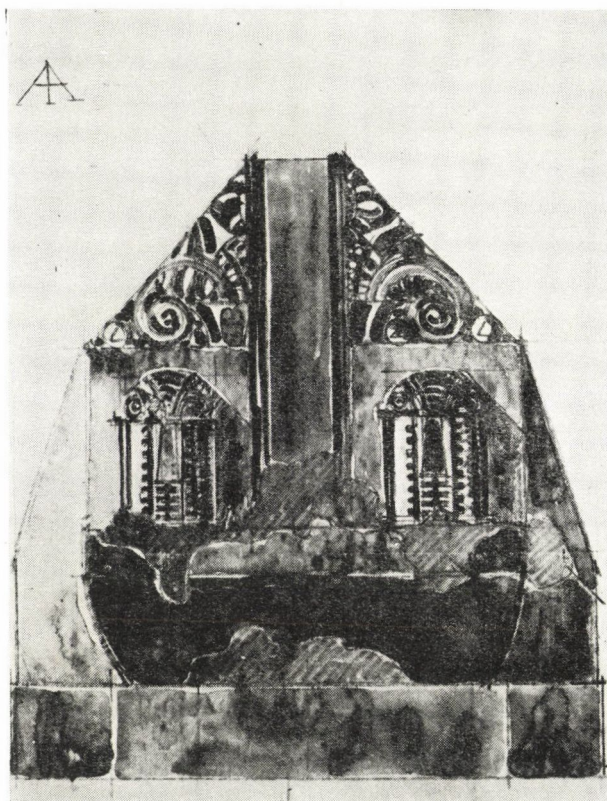
A temetőművészet megújítását a korszak jelentős építészei is fontosnak tartották:

1903-ban a Magyar Mérnök és Építészegylet nagyvárosi krematóriumra írt ki pályázatot.[2] 1913-ban egyéni síremlékre,[3] s az építészek közül elég ha Lajta Béla tevékenységére utalunk,[4] bár Lechner Ödön, Kozma Lajos, Árkay Aladár is terveztek síremlékeket. Az építészek tervezte sírok viszonylagos olcsóságuk s ugyanakkor színvonalasságuk, művességük miatt magasabb szinten tudták a kor megváltozott igényeit kielégíteni, mint a figurális kompozíciók — amelyek esetében csak kivételes esetekben születtek igazán jó síremlékek. Fontos tényező volt az építészeti ornamentális díszű sírok elterjedésében a reformált vallások és a zsidóság ábrázolási tilalma.

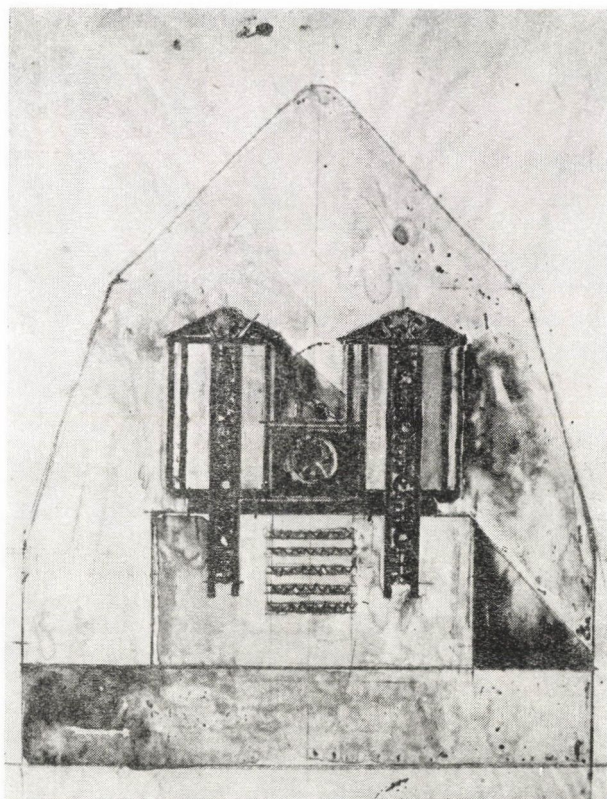
Az 1910 körüli jó színvonalú síremlékek közé tartoznak Árkay Aladár munkái. Elsőként Árkay Aladár 1910-ben elhunyt apja, Árkay Sándor díszműkovács részére tervezett síremlékét érdemes kiemelni, melyet a Kere-



1. Árkay Sándor sírja a Kerepesi úti temetőben. 10. parcella, 2. sor, 53. sír



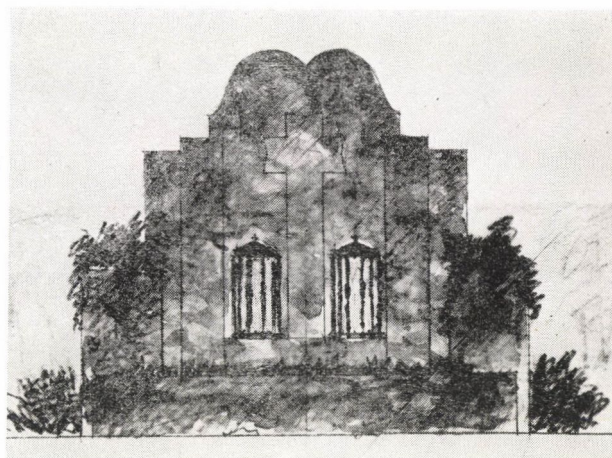
2. Árkay Aladár: Síremlékterv 1911–14, pausz, akvarell, M. É. M. 71.023.8/II/a



3. Árkay Aladár: Síremlékterv 1911–14, pausz, akvarell, M. É. M. 71.023.8/11/b

pesi temetőben állítottak fel 1911-ben.[5] Árkay Sándor síremléke szürkés-fehér mészkőből készült, a hantot is ez keretezi. A sokszögzáródású sztlé hant felőli oldalán találjuk a díszítő elemeket: a posztamensként kiugratott, két gömbre támaszkodó trapéz metszetű középrészen a szép metszésű feliratot, a hozzá kapcsolódó függős, díszítésében osztrák—német hatást is mutató, fém-üveg mécses, s a posztamensen elhelyezkedő virágtartó ládikát. A virágtartón látható az egyetlen figurális dísz, a távozó lelkére utaló stilizált madár. A lélekmadár motívum 1903-ban Lajta Béla Schmiedl-sírboltjának Zsolnay-kerámia-borításos bejárata is feltűnt.[6] Míg Lajtánál az ornamentikában feloldódva, addig Árkay 1910 utáni munkáján kissé rátételek hat.

Közös pauszon van a két Árkay Sándor sírhoz közeli időpontban készült akvarell terv.[7] A két terv páros vagy családi sír számára készült, ezt arányaik s a kettős díszítőelemek sejtetik. Anyaguk valószínűleg mészkő (ez a vázlaton sárga felületként) s színes zománcdíszű bronz



4. Árkay Aladár: Síremlékterv 1925 után, pausz, akvarell, M. É. M. 71.023.8/46

vagy más fém (ez aranyosbarnaként jelentkezik) rátételek, s a mécses üvegfa. Az AA monogram alatti terv mécsesei az Árkay Sándor síremlékre emlékeztetnek, vörös díszítésük már egyes Bíró-telepi házak s a fásori templom stilizált motívumaival rokonítható,[8] ugyanígy az oromrész sima tengellyel elválasztott mezőinek virágmotívuma is. A hant fölött félgömb formájú virágtartó helyezkedik el. A másik egyszerűbb oromrész azonos az Árkay Sándor síréval, a mécsesek s a virágtartó alacsony, felíratos posztamensen áll. Fém részüket türkiszöld színezésű stilizált virágok díszítik. Ezek a nővényi motívumok, melyek a népművészetből erednek, különböző egyéni stilizálással fordultak elő az 1910 körüli időben Lajta Bélánál, Kozma Lajosnál, Vágó Józsefnél s Árkaynál is, épületdíszítéseken s iparművészeti tárgyakon egyaránt,[9] valamint a Wiener Werkstätte művészeinél is (Josef Hoffmannnál, Dagobert Peschenél, Koloman Mosernél).[10] Ezek alapján a tervlapot 1911–14 közti időszakra tehetjük.

A sorozat harmadik tervlapja már jóval egyszerűbb, — s jóval későbbi is.[11] Szimmetriája, s egyes elemei üveg-fém mécses, kőkeretezésű hant, az architektúra részeként szereplő virágtartók az előbbi tervekhez rokonítják. Puritán egyszerűsége — csupán a kereszt, a mécsesek, a szívzáródású oromzat és a tömegek mozgatója díszíti — már az 1920-as évek derekára, a Győri-gyárvárosi templom építésének időszakára tehető. A terv egyszerűsített változatát Rosner Ármán: Modern síremlékek c. munkája közli.[12]

Árkay Aladár síremlékterveinek ismertetésével tervezői tevékenységének eddig ismeretlen oldalát igyekeztünk bemutatni.

Simon Magdolna

JEGYZETEK

1 Az Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Művészettörténet Tanszékén felmérés készül a Kerepesi és a Farkasréti temető sírkőanyagáról, melyhez különböző tanulmányok fognak kapcsolódni. Dercsényi Balázs 1967-ben megjelent Árkay monográfiája még nem foglalkozhatott az akkor ismeretlen anyaggal.

2 Magyar Pályázatok II. évf. 8. sz. 1903. 1–30. l.

3 Magyar Iparművészet 1914. 137. l., ill. 152–183. l.

4 Lajta Béla: A temető művészete. Magyar Iparművészet 1914. 112–122. l. Vámos Ferenc: Lajta Béla. Akadémia, Bp. 1970.

5 Árkay Aladár: Árkay Sándor síremléke OMF Fotótár 74.171 a Kerepesi temetőben felállítva 10. parcella 2. sor 53. sír.

6 Vámos Ferenc i. m. 60–63. l.

7 Magyar Építészeti Múzeum 71.023.8/11.

8 Magyar Iparművészet 1913. 259–60. l.

9 Lajta: Vas utcai iskola, Magyar Iparművészet 1914. 129–134. l.; Szeretetház M. I. 1914. 134–144. l. Kozma L.: Rózsavölgyi-féle zeneműkereskedés üzletberendezése M. I. 1913. 316–19. l.; Bútorok M. I. 1913. 320–326. l. Vágó J.: Schiffer villa M. I. 1912. 284–9. l. Lípótvárosi Kaszinó M. I. 1916. 81. l. Árkay A.: Fásori ref. templ. lásd 8. jegyzet Széna téri nagy mozgó tervei Magyar Építőművészet 1917. 27–30. l.

10 Max Eisler: Österreichische Werkkultur Wien, 1916. Schroll 142–143. l.

11 Magyar Építészeti Múzeum 71.023.8/46.

12 Rosner Ármán: Modern síremlékek év. n. (1927) Bp. 161. l.

A CLUNY MÚZEUM ZSIDÓ GYŰJTEMÉNYÉNEK KATALÓGUSA

V. Klagsbald: *Catalogue raisonné de la collection juive du musée de Cluny*. Paris, Ministère de la Culture, 1981. 136 lap.

A párizsi Cluny Múzeum zsidó gyűjteménye elég régi. I. Strauss, III. Napóleon Párizsának ünnepelt muzsikusa, sokat utazott Európában és gyűjtött zsidó kegytárgyakat. Legtöbbjét Nathaniel Rothschild báró felesége megvásárolta és a Cluny Múzeumnak ajándékozta. A zsidó kegytárgyak első kiállítása 1878-ban volt a párizsi Trocadero-ban. Minderről Alain Erlande-Brandenburg ír a katalógus bevezetőjében.

Maga a könyv válogatást ad, 182 tárgy leírását. Kiállítása pompás. A képek kitűnőek, számos színes is van közöttük.

Anyaga az általános beosztást követi: amulettek, a circumcisio tárgyai, Chanukka (Menórák), kéziratok és könyvek, esküvő (házassági szerződések, menyasszonyi gyűrűk), medáliák, mezuza, Peszách (Szédertálak), Pürim (Megillák), szombat (serlegek, fűszerszám-tartók), pecsétnyomók, Tóra (ezüst és textílfelszerelések), temetői perselyek. Egy 1472-ből, valószínűleg Modénából származó frigyszekrény a kiállítás egyik ékessége.

Néhány megjegyzést fűznék hozzá:

No. 30. 1779-ből van egy Háftára-tekercs, talán Olaszországból. Ritka az ilyesmi, de Rohoncon is volt egy illusztrált példány (A. Scheiber: SBB. III. 1957. 3—8.).

Nos. 35—38. A menyasszonyi gyűrűk sokszor házban csúcsosodnak ki. Magyarázata egy héber szövegben keresendő: „Háza: a felesége” (Jóma 1: 1.). Erről most kitűnő dolgozat olvasható: G. Seidmann: *Marriage Rings Jewish Style*. The Connoisseur. 1981. 48—51.

Nos. 71—85. A gyűjtemény különösen gazdag az Eszter-tekersekben. A 71—72 számából (Olaszország, 1700 körül) Magyarországon is van példány (Scheiber Sándor: Új Élet. XXXIII. 1978. 6. sz.). A 75-ös Megillának (XVIII. század, Olaszország) szintén akad párja nálunk (A. Scheiber: Isr. Wochenblatt. LX. 1960. No. 11.).

A könyvbe bele van téve egy sokszorosított jegyzék az előkerült XIII. századi sírkövekről. A legrégebbje 1230-ból való. Ezeket M. Schwab írta le és publikálta egy eléggé rejtett helyen (Rapport sur les inscriptions hébraïques de la France. Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires. XII. fasc. 3. Paris, 1904. 19—26.).

Szeretnők hinni, hogy a Magyar Zsidó Múzeum készülő katalógusa is vetekedhetik majd ezzel a pompás kiadvánnyal.

Scheiber Sándor

HÉBER MIKROGRÁFIA

Leila Avrin: *Hebrew Micrography. One Thousand Years of Art in Script*.

Jerusalem, The Israel Museum, 1981. 17 + 16 l.

A zsidó másolók a IX. században kezdték alkalmazni a mikrográfiát. Tárgyakat, állatokat, emberi arcokat alakítottak ki apró héber betűkből. A tiberiási mászókat lehettek az úttörők e téren. A legrégebb, ilyent feltehető, datált héber kézirat a Móse Ben Ásér-kódex 895-ből. Nemcsak Bibliát díszítettek ezzel a módszerrel, de házassági szerződéseket, ketubbákat is. E művészi vállalkozás hódított Egyiptomban, Jemenben, majd Európában. Az utóbbi területen a XIII. századtól ismerünk példákat a biblíamásolóknál. Spanyolországban Menórát és a frigysátor többi felszerelését mutatták be. Az askenázi (német) kéziratokban gyakori az állatábrázolás.

A barokk korban Olaszország vezetett e téren. Ketubbák, Ómer-táblák, sátor-díszítések készültek e módszerrel.

Olaszországból Kelet-Európába is átkerült e divat. A XVIII. századtól Ausztriában és Magyarországon alkottak hasonlót a zsidó kalligráfusok. A XIX. századtól elterjedt az egész világ zsidósága körében, nyomtatványokban is.

A szerző Magyarországról említi Áron Schreiber Herrlingen egy munkáját (No. 28.). Megtudjuk, hogy a bécsi Nationalbibliothek példányán kívül még egy található az Israel Museumban. Markus Donath Móhél-könyve (No. 33) New Yorkban van, magántulajdonban. E sorok írója ismertette (SBB. XII. 1979. 9—11.).

Hadd hívjam fel a figyelmet még a következő magyarországi darabokra. Az első öt a Magyar Zsidó Múzeumban van.

1. Középkori bibliakódex egy lapja. A Krónikák könyvének eleje. Éva nyújtja az almát Ádámnak. A keszthelyi Festetich-könyvtárból jutott jelenlegi helyére. (Scheiber Sándor: Héber kódexmaradványok magyarországi kötetéskönyvekben. Bp., 1969. 187—188.).

2. A nagykanizsai Chevra-könyvben két ábra van 1792-ből: Mózes alakja a Tóraadás és Mózes búcsúja szövegeiből, továbbá egy kancsó ábrája az öt Megillából.

3. Sívizi-tábla (Jelzete: 64. 1217.).

4. Sívizi-tábla (Jelzete: 64. 240.). Mordecháj b. Eliezer munkája 1828-ból. Alakjai a Zsoltárok és öt Megilla szövegeiből vannak összeállítva.

5. Sívizi-tábla. Az előbbi töredékes másodpéldánya.

6. Markus Donath Móhél-könyve 1757-ből. A Jewish Theological Seminary of America birtokában (Jelzete: Mic. 8900.). A 4a lapon Salamon az Énekek éneke szövegének betűiből; 5a: Izsák és Jákób a délutáni és esti ima szövegéből; 6b: Mózes két sarvvál.

Ezzel a könyvecskével külön dolgozatban kívánunk foglalkozni.

Scheiber Sándor

Nagyszabású és merészen nagy igényű művészettörténeti feladatra vállalkoztak Köln város múzeumai, amikor 1978 nyarán nekikezdték a „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939” c. kiállítás előkészítéséhez. Az 1981 nyarán a Kölner Messe-hez tartozó, óriási alapterületű Rheinhallen-ben bemutatott hatalmas anyag méreteiben vetekszik az 1977-ben Nyugat-Berlinben megrendezett „Tendenzen der zwanziger Jahre” című kiállítással, illetve az elmúlt évek nagy párizsi rendezvénysorozatainak, a „Paris—New York”, a „Paris—Berlin”, a „Paris—Moscou” és a „Paris—Paris” kiállításoknak az anyagával. Tematikailag pedig ott kezdődik, ahol a fentebb felsorolt kiállítások — kivéve az ugyancsak 1981 nyarán bemutatott „Paris—Paris” kiállítást — befejeződnek.

Az 1939-es kezdőévet maga a történelem kínálja: 1939-ben kitört a második világháború, mélyen megrendült az egész európai szellemi és kulturális rendszer, s végérvényesen lezárult a modern művészet első nagy korszaka. Ahogy Karl Ruhrberg írja a kiállítás előszavában: „a modern művészet klasszikus korszaka véget ért, és a második modern korszak, mely a mi közvetlen jelenükbe nyúlik, érlelődni kezdett. A folyamat még tart, a határok nyitottak.”

A háború éveit születtek meg a háború utáni évtized radikális irányzatainak szellemi-esztétikai alapvetései; s a Ruhrberg által kijelölt újabb korszakforduló 1968 és 1975 körül nevezhető meg. „A művészet ismét válaszol a valóságra: a Kennedy-éra időleges optimizmusa szertefoszlik a vietnami harctereken és végül a washingtoni Watergate-ben. Feloldja a mély szkepszis, önfagatás és a társadalmi, művészi megegyezés radikális megkérdőjelezése: egyrészt az elkötelezettség és tiltakozás, másrészt pedig az új elefántcsonttoronyok privát világa és az új mítoszok keresése. Ennek a korszaknak innovatív szellemi hajtóereje még a hetvenes évekbe messze belenyúlva is hatást gyakorol.”

A harmadik korszak a tárgyalt időszakon belül a hetvenes évek legvégétől napjainkig tartó művészeti korszak, elsősorban az 1980–81-es „új hullám”. A kiállítás rendezőinek — Marcel Baumgartner, Kasper Koenig, Laszlo Glozer — nagy merészségére vall, hogy vállalták ennek a valóban egészen friss és új avantgardizmusnak a bemutatását, mégpedig hatalmas anyaggal, 37 kortárs művész meghívásával. A Westkunst kiállítás így valóban átfogja az 1939 óta lezajlott fejlődés egészét, friss marad a hatalmas anyag, nem válik a modern művészet egyfajta kriptájává, fárasztó és olykor poros leltárává, mint sok modern múzeum, hanem mindvégig megőrzi azt a szellemet, amit a bemutatott művek a maguk keletkezésének idején hordoztak: a történelmi, társadalmi, kulturális valóság újabb és újabb kihívásaira adott művészi válaszok szellemi hitelességének izalmát.

A kiállítás legelső részében, melynek címe: „Weltkrieg und Moderne”, a rendezők megkísérik felvázolni az egyetemes modern művészet helyzetét. Itt találjuk Paul Klee és Vaszilij Kandinszkij utolsó korszakának megdőbentő pszichológiai mélységeket érintő műveit, melyek már a náci Németország elhagyása után készültek. A szürrealizmus és az általános társadalmi, politikai válság összefüggéseit tárják fel az elsőrangúan kiválasztott Dali-, Max Ernst-, Miro-művek és dokumentumok, ugyanakkor már jelzik az európai avantgarde fokozatos izolációját, illetve az új művészeti központ, a háborútól nem érintett és az emigránsoknak otthont nyújtó New York súlyának növekedését. Az „Entartete Kunst”-akciónak, azaz a náci kultúrpolitika végleges leszámolásának az avantgarde és baloldali művészettel, valamint a Harmadik Birodalom hivatalos művészetének bemutatásával az ellenpólust is érzékelheti a néző. Valóban, a nyugat-európai művészeti gondolkodás legmélyebb válságát érintik itt a rendezők: nem kevesebbről van itt szó, mint a művészet relatív autonómiájának, a progresszió feltételeként felfogott mű-

vészi szabadságnak, függetlenségnek, egyéni művészi felelősségnek szembeállításáról a náci totalitárius állam ideológiai gépezete által ellenőrzött és irányított propagandaművészettel. A Harmadik Birodalom kultúrpolitikája éppoly kíméletlenül és totálisan leszámolt az autonóm művészet és a művészeti pluralizmus eszméjével és gyakorlatával, mint a politikai demokráciával.

Ugyancsak ebben a részben követhetjük nyomon a háború utáni évtized legjelentősebb esztétikai áramlatainak kezdeti fejlődését, a „közvetlen kifejezés” és a „szubjektív írás” művészetének kialakulását.

A kiállítás második része az absztrakt művészet expanziójának és mintegy egy évtizednyi domináns szerepének bemutatására vállalkozik. Az „Abstraktion als Weltsprache” cím — amely az absztrakt művészet 1940–45 és 1956–60 közötti korszakának megjelöléseként először Michel Seuphor-nál tűnt fel — nemcsak „történeti” érvényű, hanem az absztrakt művészet ezen korszakának esztétikájára is vonatkozik. Ekkor ugyanis a „formaellenes” — azaz a racionális konstrukciót és zárt formát felbomlasztó —, organikus, illetve gesztuson alapuló nonfiguratív, tárgy nélküli, absztrakt expresszionista művészet valóban a „közvetlen kifejezés” olyan tág területeit futotta be rövid idő alatt, hogy úgy tűnhettek, kialakulhat egy nem-reduktív, nem-konstruktív, nem zárt rendszerben gondolkozó „közvetlen” és emocionális-indulati „nyitott” festői nyelv, amely nemzetközi méretekben elterjedve egyfajta vizuális „világnyelv” szerepét töltheti be. A háború és a háborút követő szellemi válság okozta esztétikai radikalizmus felbomlasztotta az európai festői tradíció harmonikus kompozíciós szemléletét, mind pedig a modern művészet kubista-konstruktivista strukturális szemlélete háttérbe szorult. Pollock, Kline, de Kooning, Mathieu munkái megdőbentő erővel adták vissza a kiállításon a „szubjektív írás” közvetlenségét, expresszivitását és drámai aktivitását, az Én és az Én-en kívüli világ közötti űrnek a művészi akció felfokozott pillanataiban lehetséges betöltésének vágyát. A meditációs objektumként, egyfajta kép alakban megjelenő gondolatként felfogott Tobey-mű, illetve Rothko, Newman, Ad Reinhardt „hűvös” és kontemplatív festészete az ötvenes évek nyugati művészetének másik nagy vonulatát képviseli. Ez az út a tárgyi valóság kaotikus relativizmusától elfordulva az elvont és spirituális valóság stabil értékeinek megragadására törekszik a tiszta szemléldéssel, a mozdulatlan és egységes, tárgyakra nem szabadtól végtelen tér festői megragadásával.

Ugyanakkor a kiállítás rendezői korántsem egy leegyszerűsített, monolitikus felfogásban, hanem a történelem eleven folyamatában mutatják be a nem-lineáris és nem-szabályos művészi fejlődést. Így nem sikkadnak el olyan különös mozzanatok, mint Matisse érzéki, mediterrán, harmonikus művészetének, tiszta formai viszonylatokat teremtő felfogásának hatása az amerikai pop art néhány képviselőjére, valamint az induló hard edge művészetre; sem pedig az, hogy a pop art által radikálisan támadott action painting és a happening között mégis fontos kapcsolatok fedezhetők fel; sőt az sem, hogy bizonyos életművek az ötvenes-hatvanas évek fordulóján, mint pl. Yves Klein-é, mennyire kapcsolódnak a „hűvös” meditatív colour field festészethez és az Új Realizmus ironikus, konkrét tárgyszemléletéhez. Szimpatikus továbbá a rendezők azon törekvése, hogy az egyes műveket ne csak történeti összefüggéseikben, ne csak kordokumentumként mutassák be, hanem szabadon hagyják az utat a mű esztétikai élményéhez is. Ez különösen ebben a részben érvényesül. Francis Bacon 1957-es Van Gogh-sorozata, mely nem illeszthető közvetlenül egyetlen áramlat szellemi vonzáskörébe sem, méltán kapott kiemelt helyet, és méltán vonta magára a látogatók figyelmét. Bacon vizionárius művészete oly drámaian szól, már-már paranoid komolysága oly félelmetes hatású, hogy a kiállítás anyagában szigetet képez — és éppen ebben nyilatkozik meg

Bacon művészetének lényege, amit a rendezők is hangsúlyoztak: a realitás átlényegítésének szubjektív, de mindig a művész-lét egzisztenciális kérdéseit feszegető komolysággal megformálódó útja.

A pop art és a különböző újrealista tendenciák, valamint a hard edge, minimal art, konceptuális művészet, hiperrealizmus, továbbá a fluxus-mozgalom, akcionizmus, performance és video törekvések bemutatásával foglalkozik a kiállítás harmadik része, melynek címe „Haladás és tagadás között”, s amely cezúrát von az absztrakt expresszionizmus által meghatározott ötvenes évek és az analitikus-experimentális szemléletű hatvanas évek közé. Bizonytalán helyes ez a megkülönböztetés, amint a hetvenes évek is némiképp elválasztható a hatvanas évektől, elsősorban nem a művészi gyakorlatban, hanem a művészeti gondolkodás hangsúlyeltolódásaiban. A kiállításnak ez a része a hetvenes évek közepéig kíséri nyomon a művészi experimentalizmus és analitikus-strukturális tevékenység, a nem tárgyas formákat választó metanyelvi művészet és a happening, performance, azaz az aktivista-kollektív formációk fejlődését. Újszerű a rendezés pluralizmusa, melynek szellemében az ismert és jól publikált — többnyire amerikai — művészek mellé odaállítják a kevésbé ismert vagy elfelejtett, nem publikált európai művészeket is. Megkülönböztetett figyelmet tanúsítanak a rendezők az európai „hatvanas évek” művészetével szemben — talán egy árnyalatnyit túl is értékelve az európai kezdeményezéseket. Úgy tűnik, hogy a rendezés némiképp túlhangsúlyozza az akcionizmust, a kollektív cselekvés pszeudó-rituális megnyilatkozásait, az európai performance jelenségeit. A különböző akcionista és pszeudó-rituális megnyilatkozások jelentősége vitathatatlan, különösen az utóbbi fél évtized távlatából. Mindazonáltal még a hatvanas évek radikalizmusa, illetve a kora-hetvenes évek tárgyalhatósága sem volt képes felszámolni a „tárgy hatalmát”, hiszen többnyire az akcionizmus éppen a tárgyi rekvizitumok által vált részévé a művészeti életnek és gondolkodásnak. Ez a paradoxon végső fokon azt jelzi, hogy a hatvanas években jelentkező és a hetvenes években még inkább térhódító nem-tárgyas művészi megnyilatkozások végső fokon nem tudják átlépni az olyannyira eltörölni vágyott határt, ami „művészet” és „élet” között van. Még a legradikálisabb nem-tárgyas cselekvések, kollektív pszeudó-ritusok is alapvetően „művésziek” maradtak, alapvetően „meta-cselekvések”, melyek — éppen jellegzetes esztétikai megformáltságuk és metafizikai szemléletmódjuk miatt — a társadalom felől nézve is művészi megnyilatkozásokként értékelhetők csupán. A Westkunst rendezői némiképp elmosták a határt a hatvanas évek optimista expanziós szemlélete, a művészetnek az élet radikális megváltoz-

tatására irányuló aktivizmusa és a hetvenes évek rezignált metanyelvi vizsgálódásai, illetve mediumcentrizmusa között. Mert míg a hatvanas évek nagy expanziós kísérlete az új médiumokat aszerint értékelte, hogy miként, milyen hatásokkal képes velük magát az „életet”, magát a társadalmi gyakorlatot befolyásolni — provokálni, változtatni kényszeríteni, átformálni, behatolni —, addig a kora hetvenes években megcsappanni látszik az expanziós vágy, s a médium kutatások inkább az autonóm művészet új értelmezésére irányulnak, nem pedig a konkrét és radikális társadalmi behatolásra. Ez a befelé forduló médiumcentrikus szemlélet szükségképpen előkészíti azt a változást, ami a hetvenes évek második felében ténylegesen be is következik: a művészet radikális szubjektívizálódását, az individuális mitológiák felerősödését és a művészet mágikus, rituális, sőt szakrális mozzanatainak előtérbe kerülését. Ez azonban természetesen nem jelenti azt, hogy a művészet társadalmisága szorult háttérbe, csupán ez a társadalmiság válik bonyolultabbá, áttételesebbé, s a művész, — mint közvetítő, mint a ritus központja — szerepe hangsúlyosabbá válik. Joseph Beuys „társadalmi plasztikája” jellegzetesen ennek az új „társadalmiságnak” a megnyilatkozása: Beuys nem hogy nem tagadja a művészet társadalmiságát, hanem éppen ennek nevében utasítja el a hagyományos „zárt struktúrákat”; ugyanakkor a művészetet nem tekinti a társadalmi, politikai, ideológiai küzdelmek — mégoly hatásos — eszközeinek sem, hanem egy olyan sajátos tartományának, amely metafizikai szempontokat érvényesítve a praktikus hétköznapi lét fölé emelkedik, s egyszersmind szellemi hatásával, alternatív értékeivel, felfokozott érzékenységeivel mégis magában az életben is megjelenít, hordoz bizonyos minőségeket, az emberi lét nagy kérdéseire vonatkoztatót jelentéseket.

A fentebb felsorolt kérdések, a kortárs művészet egész problematikája határozza meg a kiállítás negyedik részét, mely a „Ma” címet kapta. 37 kortárs művész kapott itt helyet; nem egy pontosan meghatározott preconcepció alapján, hanem kizárólag a jelenlegi, 1980–81-es művészeti helyzet felvázolása érdekében. Mégis egyértelműen kibontakozik előttünk az 1980-as „új hullám”, az „Új Festőiség”, az „új expresszionizmus”, az „új szenzibilitás” művészete, amely részint a művész személyes önfeltárulkozásának és személyes környezetének kifejezésére épít, részint a tradicionális festészet számos elemét újra interpretálja. A „Ma” művészeinek munkássága a kiállítás legvitatottabb, ám talán legizgalmasabb része — éppen a válogatás nyitottsága és elfogulatlansága miatt.

Hegyi Lóránd

DOROTHEE NEHRING: STADTPARKANLAGEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

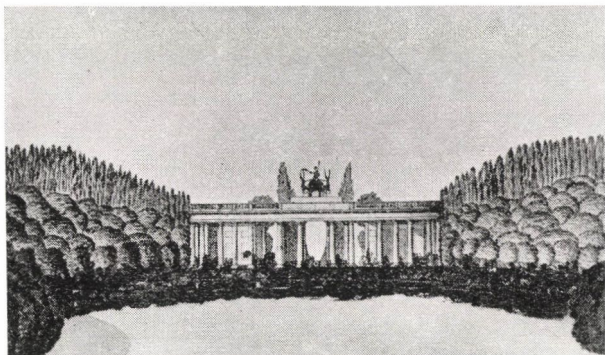
(Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Landschaft-Gartens)
in: Geschichte des Stadtgrüns, Patzer Verlag, Hannover – Berlin (1979) uő.: Heinrich Nebbien: Ungarns Folks-Garten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816) in: Veröffentlichungen des Finnisch Ugrischen Seminars an der Universität München, Serie C.: Miscellanea, München 1981

Örömdetes tény, hogy a környezetvédelem és a műemlékvédelem előtérbe kerülése ezeknek az összetett problémáknak többirányú kutatását mozdították elő. E jelenségek közé tartozik a történelmi kertek iránti lassú, de folyamatosan növekvő érdeklődés, amely főleg Közép- és Kelet-Európában elég megkésettlen jelentkezik. Nagy érdeme van e téren a Dieter Hennebo szerkesztésében megjelenő A Városi Zöldterületek Története c. sorozatnak, amelyben igényes történelmi módszerrel készült monografikus feldolgozások jelennek meg. Ezek közé tartozik a fent említett legfrissebb munka, Dorothee Nehring kötete.

A bölcsésztudományi disszertációból alakított monográfia széles perspektívát alkalmaz és tág értelmezéssel

tekinti át néhány nagyvárosi közpark történetét, különös tekintettel a század első felében alakultakra. Vizsgálódása gazdag dokumentatív és irodalmi ismeretekre alapulva, elsősorban a németországi példákra van tekintettel. Nehezen indokolható, miért mellőzi a francia és az olasz példákat, és az sem derül ki világosan, miért tárgyalja azokat az egyébként fontos eseteket, amelyeket e célból kiválasztott. De mindez egy fiatal kutató még ki nem alakult értékrendszerével és áttekinthető képességével is menthető.

A szerző elsősorban a városi közterületek társadalmi gyökereivel és hatásával foglalkozik, annak a polgári fejlődésnek tükröződéseként, amely ezt a polgárvárosokra jellemző nyilvános kerttípust mindenütt kialakította, szinte valaminő ellenállhatatlan erőnek engedelmessé. Különös gondot szentel a művelődéstörténeti aspektusoknak is. Ez az egyébként helyes megközelítési módszer olyan megállapításokhoz is vezet, amelyek a 19. század első felében általában még nem alakulhattak ki, legalábbis nem voltak tudatosak sem a közparkok létesítői, sem használói előtt.



Heinrich Nebbien: A pesti Városliget tervezett főbejárata a belső körönd felől, 1816

A gazdag képanyaggal és bibliográfiával, rövid bevezetéssel és zárófejezettel ellátott kötet három részre oszlik. Az első történelmi áttekintést nyújt a tárgyalandó kertekről, a második az angolkertek filozófiai-esztétikai hátterével foglalkozik, míg a harmadik a tárgyalat kertetek stílusos jegyeit, a velük kapcsolatos gazdasági feltételeket, a megrendelő vagy a mecénás kiléte és szerepe, valamint több más fontos, itt elsőként felvetett szempontok szerint tárgyalja. Ez az egyébként helyes módszer kénytelen szűl ismétléseket, hiszen ugyanaz a kert más és más szempontból kerül tárgyalásra. Mégis nagy érdeme a munkának, hogy igényes művészettörténeti módszer alkalmazva a kertművészetnek ezt a 19. századra jellemző új fordulatát vizsgálja, és nagy figyelmet szentel a szociológiai összefüggéseknek. Ilyen komplex módszer alkalmazására az eddigi irodalom alig mutat példát. Érdeme a munkának az is, hogy a tárgyalat kertekkel kapcsolatban gazdag tervanyagot vonultat fel, függetlenül attól, hogy ezek ismertek vagy ismeretlenek-e, sőt attól is, hogy a szöveg foglalkozik-e mindegyikükkel. Ezzel ugyanis a további kutatás nyer segítséget, és e gazdag tervanyag kiindulópontja lehet részint monografikus, részint szintetikus tanulmányoknak.

Feltehetően a további kutatások hozzásegítenek majd az itt kissé tág és lebegő értelmezéssel kezelt városi közpark fogalmának tisztázásához. Nehringnél kastélypark is szerepel (ha szerzője azonos egy közparkéval) és városi fasor is, ugyanilyen okból. De ezek természetes következményei az ilyen első feldolgozásoknak és ezért ilyen kis szeplők további említést nem érdemelnek. Dicséretes a szerző széles körű ismeretanyaga olyan területen is, amely — miként a magyar anyag bevonása — súlyos nyelvi nehézségekkel járt. E nehézségekből fakad néhány, olykor szinte mulatságos tévedés, mint például Schmall munkájának címében szereplő (196. o.) — teljesen értelmetlen — Tengerimalac szó.

A kötetben tárgyalat városi parkok között a budapesti Városliget az, amellyel a szerző részletesen és fokozott gondnal foglalkozik. Részint mert ez a legkevésbé ismert — igazi magyar monografiája még nem készült el —, részint mert publikálni kívánta Heinrich Nebbiennek a Városliget számára készített tervsorozatát, amely eddig csak részben volt közölve. Helyes lépés volt részéről, hogy részletes feldolgozásával e terveket, illetve főleg a hozzájuk tartozó emlékiratot az egyetemes tudomány számára hozzáférhetővé tette. Mégis foglalkozni kell azzal — az említett második művében közzétett munkával, mert benne a szerző Nebbiennel kapcsolatban véleményem szerint igen túlzott következtetésekre jut.

Az említett kis kiadvány tehát Nebbien tervsorozatán kívül a hozzácsatolt teljes emlékiratot közli és ennek kapcsán azt a valóban gazdag eredményt, amit Nehring idevonatkozó kutatásai hoztak. Az eddig kevésbé és tévesen ismert Nebbienről megállapítja szín német származását — szemben az eddig szerepelt francia vagy belga származással — és nagyszámú városszépészeti és kertészeti írásának bibliográfiájával bebizonyítja, hogy milyen

lankadatlan munkása volt Nebbien e kérdésnek. Együttal az is kitűnik, hogy Nebbien rendelkezett mindazon lehetőségekkel, amelyekre írásainak publikálásához szüksége volt. E nyomtatásban megjelent művek alapján rendkívül gazdag gyakorlati tevékenység bontakozik ki, nemcsak Németország és Lengyelország, hanem az egész Magyarország területén, beleértve a Bánátot is. E Nebbien által munkáiban említett kerteknél nagyobb hitelt érdemel, mert bő levelezés maradt fenn róla, Nebbien kapcsolata a Brunswick-családdal. Az alsókorompai (Dolne Krupa) kastélyt övező kertet eszerint Nebbien tervezte és valószínűleg a Brunswick birtokban volt martonvásári kastély egykori angol kertjét is. Ennek a levelezésnek a megjelentetése — amire a szerző többször céloz, de számára az anyag nem hozzáférhető — annál fontosabb lenne, mert belőle Nebbienre és más kérdésekre vonatkozólag hiteles adatokat szerezhetnénk.

Nebbien magabiztos hangvétele — az emlékiratban és cikkeiben egyaránt — valamint általa említett elképzelésben széles körű tevékenysége szokatlan és egyedülálló jelenség e korban. Említett műveinek nagy száma és azok közt fennálló földrajzi távolság szinte lehetetlenné teszi annak feltételezését, hogy mindenhol személyesen jelen volt. Hozzájárul ehhez, hogy — saját szavai szerint — semminő magasabb képzettséget igazoló oklevéllel nem rendelkezett, az általa használt Wirtschaffsrath: (bécsi kísérő szöveg) megnevezés tág és sokértelmű megjelölés e korban szokatlan is. Nebbien nyilván jó összeköttetésekkel rendelkezett, a városligeti megbízást talán maga a nádor juttatta neki, hiszen a pályázatról egyébként jóformán nincs adat és más pályázóról sem tudunk. E munkának köszönhetjük a pesti polgárság elnyerését is. Még a Bécs számára készített másik tervsorozatot is 1820-ban itt keltezte. A Szépészeti Bizottság eddig ismert anyagában sem a tervpályázatról, sem Nebbienről nem esik szó. A víz- és útépitési munkálatoknál állandóan Degen városi mérnök szerepel, aki egyúttal ellenőrzi a Városliget számára Bécsben rendelt vashíd felállítását, míg építési kérdéseknél — például a vendéglő épülete kapcsán — mindig Pollack Mihály szerepel. Noha a Szépészeti Bizottság elég demokratikusan szervezett városipolgári testület volt, mégis mindenkor ügyelt arra, hogy idegen és jogosulatlan abban ne kapjon szerepet. Mi volt a szerepe Nebbiennek, mért jutott e megbízáshoz, hogyan került a Brunswick-családdal kapcsolatba és hogyan jutott az általa említett többi nagyszámú megbízáshoz: egyelőre nem tudjuk. Lehet, hogy csak tanácsot adott a hozzáfutóknak, olykor — mint Pest és Bécs esetében — terveket is készített.

A pesti Városliget a kontinensen valóban a legkorábbi, városipolgári kezdeményezésből és erőből született közparkok egyike, de bizonyos, hogy ez nem Nebbiennek köszönhető, még ha a kivitelezett terveket valóban ő készítette volna, ami a hiányos tervanyag miatt nehezen állapítható meg. A kor általános és sürgető követelménye volt az ilyen nyilvános közpark, Pest esetében egy jóval korábban megindult folyamatnak folytatása ez, hiszen már a 18. század végén igyekeznek az alföldi homokvilágok pusztító hatása ellen védelmiul nagyarányú fásítással működni. E fásítási munkának ma is élő csonka maradványa a városligeti fasor, természetesen azóta többször cserélt fákkal. Ehhez a fasorhoz akart csatlakozni a Városliget mint üdülő- és szórakozó park. Ez nemcsak többféle igénynek felelt meg, hanem része volt egy növekedő polgárváros reprezentációjának.

Nebbien színes és rendkívül aktív egyénisége sokféle tevékenységet enged meg, de mégis feltűnik, hogy analógiát erre sem nálunk, sem Európában másutt nem találunk. Hangsúlyozni kell azt is, hogy Nebbien nem tekintethető egy szociális és városrendezési kérdések iránt különösen fogékony, céljait tudatosan kitűző és megvalósító egyéniségnek, mint ahogyan a szerző feltételezi. Magatartásának hajlékony ruganyosságára elegendő a pesti tervsorozathoz tartozó, itt közölt emlékiratot egybevetni a bécsi tervekhez csatolttal: ilyen alázatos hízélgéssel 1820 körül már aligha fogalmazott valaki Magyarországon. Nem a magabiztosság és elvi tudatosság, hanem a megbízás elnyerése a döntő itt — ami egyébként érthető. Nem

tartozik ide annak a taglalása, hogy az Orczy-kert — Bernard Petri műve — volt e az első közkert nálunk. Noha erről több adatból meg vagyok győződve, belátom, hogy további kutatások szükségesek e telekosztás és más okok miatt nagyon bonyolulttá vált kérdésben. A Pesten uralkodó építési előírások ismeretében nem kell külön hangsúlyozni, hogy a Nebbien-tervekben szereplő városligeti épületekre Nebbien akkor sem kaphatott volna kivitelezési megbízást, ha a terveken láthatónál jobb és igazibb építész lett volna. Ilyen kérdésekben a Szépészeti Bizottság és a céhrendszer is rigorózan szigorú volt.

Nebbien két tervsorozata és a hozzájuk tartozó kísérő szöveg nemcsak egy kissé nagyzó ember felfogását mutatja, hanem olyan építész is, aki egy elmúlt korszak

felfogását képviseli (a Napóleon-korét) szerény képességekkel. Mindezt aligha lehetséges, hogy mint tervező építész komolyabb feladatokra alkalmas lett volna. Persze e megjegyzések igazi érvényét csak további kutatás nyújtotta eredmények hozhatják meg, de ezeket az eredményeket — a családi levéltárak nagymérvű pusztulása folytán — nem sok reménnyel várhatjuk.

Dorothee Nehringnek e két munkájáért a szaktudomány hálával tartozik, mert világos körvonallal vázolt fel előttünk egy gazdag irodalmi munkássággal is jelentkező alakot, akinek magyarországi működése iránt élenk érdeklődést kelthet ezzel fel. Munkája tehát nemcsak újat hozott, hanem ösztönzést is nyújt.

Zádor Anna

MORAVÁNSZKY ÁKOS: DIE ARCHITEKTUR DER JAHRHUNDERTWENDE IN UNGARN UND IHRE BEZIEHUNGEN ZU DER WIENER ARCHITEKTUR DER ZEIT (DISSERTATION)

Nemrégiben készült el egy doktori disszertáció a bécsi műszaki egyetemen egy olyan témakörben, mely a tágabb művészettörténeti szakma figyelmére is számot tarthat.

Publikálatlan doktori disszertációkról nálunk — sajnos — nem szokás írni, azt pedig, hogy egy jó színvonalú, tisztességes tudományos feldolgozás frissiben megjelenhet-e, többnyire nem szakmai, hanem könyvkiadói szempontok határozzák meg. Így sokszor csak jókora késéssel válhat egy-egy új kutatási eredmény ismertté.

Moravánszky Ákos munkája, (aki Herder ösztöndíjjal hosszabb időt töltött Bécsben) a „Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit” (Építész Magyarországon a századfordulón és kapcsolatai korának bécsi építészetével) több szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt először ad átfogó képet a külföld számára a kor magyar építészeti tevékenységéről, másrészt először tesz kísérletet arra, hogy a bécsi építészet jelentős, de alaposan még sohasem kutatott, sőt többnyire negatívan értékelt magyarországi hatását a konkrét kapcsolatokat összegyűjtve feltárja. A szerző dolgozatát természetesen elsősorban a bécsi igényeknek megfelelően írta meg. Az írásnak kalauznak, bevezetésnek kellett lennie a magyarul nem olvasó szakember számára. A lexikonszerűen adatgazdag tanulmány és tekintélyes apparátusa, nehezen hozzáférhető, archiv fotókat is tartalmazó bő képanyaga sok haszonnal forgatható.

Bár a magyar olvasó számára a munka legérdekesebb része az a fejezet, melyben a szerző azokat az épületeket gyűjtötte össze, melyek — szerinte — akár közvetlen, akár áttételes formában bécsi hatást tükröznek, a disszertáció egésze is fontos tanulságokkal szolgál. Biztos tájékozódással és arányaiban helyesen, eltérő súlya és jelentősége szerint tárgyalja az esetenként egymással élesen szemben álló, de igen sok párhuzamos törekvést felmutató stílusirányzatokat. Ez annál is nehezebb feladat, mert az utóbbi másfél évtizedben csak részfeldolgozások születtek a korszakról, kisebb monográfiák, és döntő hangsúlyt ez idáig csak a magyaros irányzat kapott, mely mindig is hálásabb feladat volt (megszületése óta heves viták keresztüztüében állt), mint a kevésbé látványos, nemzetközibb jellegű szecessziós épületek feldolgozása.

A szerző a szecessziót megelőző korszakot is bevonja a vizsgálat körébe; gyakorlatilag a dualizmus korának építészetét tekinti át az első világháború végéig. A historizmus és eklektika idején Magyarországon dolgozó osztrák építésznek és a hosszabb-rövidebb ideig Bécsben tanuló magyar építésznek a felsorolásával kimerül a kapcsolatok összegyűjtése. Hiányérzetünk támadhat, hiszen a laikus szemlélő előtt is nyilvánvaló volt,

hogy Bécs és Budapest építészetének hasonlóságát elsősorban a késői historizmus és eklektika idején született épületek teremtik meg, de a szerző mentségére szolgál, hogy ezek tudományos összehasonlító feldolgozását az alap kutatások, elsősorban Budapest építészeti topográfiájának hiánya miatt, nem lehet még elvégezni. Könnyebb volt a szerző helyzete a szecessziós stílusjegyeket hordozó épületek esetében, bár a hatások, párhuzamok feltárásának itt is csak az első, szükségképpen vázlatos kísérlete volt lehetséges. Azok mellett az építészek mellett, akiknek művein a bécsi hatás félreismerhetetlen, így a Vágó fivérek, Jónás fivérek, a Kármán és Ulmann cég, Kozma Lajos, Tóry Emil, Pogány Mór, Málnai Béla, Haász Gyula, ott is felfedezi az osztrák ihletést, ahol a szakirodalom ezt eddig elhanyagolta. Például a Lechner iskola tagjainál és Lajta Bélánál, akit mint a nemzeti stílus és a kortárs modern európai építészeti törekvések szintetizálóját értékeli. Természetesen az Otto Wagner tanítvány, Medgyaszay István úttörő tevékenysége is különös súlyt kap a munkában. Igen helyesen tárja fel a szerző, hogy a magyar századforduló építészeti kísérleteinek egyik legfontosabb mozgó rugója a nemzeti identitás-tudat erős érvényesülése volt, mely a nemzeti stílust a népi-paraszti építészből merített formai megoldások továbbfejlesztése és a szecessziós építészeti gyakorlatba való beleolvastásával próbálta megteremteni. A népi-paraszti építészet Kelet-Európában, és miként a legutóbbi évek kutatásai igazolják, az osztrák és cseh építészetet kivéve a monarchia legtöbb nemzeténél, különböző szinten, de egyaránt a nemzeti identitás egyik szimbólumává lett, feltétlenül életben kívánták tartani és átültetni a városi kultúrába.

Számos erénye mellett azonban van egy nagy hiányossága Moravánszky Ákos disszertációjának: Csúpan az épülethomlokzatokat elemzi, az épületek homlokzati kiképzése alapján alkot tipológiát, és a térformálás lényegi kérdését, a tömegelosztást és a funkcionalitással összefüggő egyéb szerkezeti problémákat kizárja az értékelés szempontjai közül. Ezt pedig nem indokolhatja még az a mentség sem, hogy a térformálás kérdéseivel a századforduló magyar építészeti elméleti írásaikban nem foglalkoztak. A szerző számára pedig ezeknek a kérdéseknek döntő fontossága bizonyára nyilvánvaló, hiszen maga is építész. Igen hasznos lenne, ha munkája megjelenne magyarul is, de a benne szereplő épületek szerkezeti, térformálási sajátosságainak elemzésével gazdagítva, mert enélkül a magyar századforduló építészetének objektív mércével mért értékelése nem történhet meg.

Sármány Ilona

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1981. XII. 10. — Terjedelem: 8,50 (A/5) ív
82.10332 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

МРАВИК, ЛАСЛО:	Старые итальянские картины в венгерской собственности и Выставка частных коллекций	1
ЙАВОР, АННА:	К творчеству Лукача Яноша Кракера	11
ХЕДИ, ЛОРАНД:	Периоды искусства венгерских конструктивистов	20

ИССЛЕДОВАНИЕ

КОВАЛОВСКИ, МАРТА:	Воображаемый памятник	29
ИЛЛЬЕШ, МАРИЯ:	Бени Ференци: годы искания (1917 – 1925)	34
НАДЬ, ИЛДИКО:	Начало деятельности Ласло Месароша	41

ДОКУМЕНТАЦИЯ

КРАМЕР, МАРТА:	Две копии плана венского Бельведера	47
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	План монастыря года 1756-го, работы римского архитектора Паоло Пози	48
БИБО, ИШТВАН:	Рисунки домов Фештетичих с конца 18-го века	50
ПУСТАИ, ЛАСЛО:	План «цепного» моста Йозефа Дворака, года 1848-го	53
КОМАРИК, ДЕНЕШ:	Здание комитатского управления в г. Эсек — произведение Йозефа Хилда	54
ШИША, ЙОЖЕФ:	Первый зоопарк в Пеште	56
ЦАГАНЬ, ИШТВАН:	Первые планы будапештского Музея изобразительных искусств	60
ШИМОН, МАГДА:	Три плана надгробных памятников Аладара Аркаи	62

ОБЗОР

<i>Шейбер, Шандор:</i> Каталог еврейской коллекции парижского Музея Флони	64
<i>Шейбер, Шандор:</i> Микрография ивритская	64
<i>Хеди, Лоранд:</i> Выставка в Кёльне — Westkunst	65
<i>Загор, Анна:</i> Нехринг, Доротье: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Hannover—Berlin 1981; она же: Небблен, Гейрих: Ungarns Folksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816), München 1981.	66
<i>Шармань, Илона:</i> О докторском дипломе Акоша Моравански: Die Architektur der Jahrhundertnende in Ungarn und ihre Besichungen zu der Wiener Architektur der Zeit	68

Ára: 45 Ft

Előfizetés egy évre: 180 Ft

INDEX: 25.603
ISSN 0027—5247

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

MRAVIK, LÁSZLÓ:	Anciens tableaux italiens en propriété hongroise et l'exposition de collection privées	I
JÁVOR, ANNA:	Contributions à l'activité de Johann Lucas Kracker	11
HEGYI, LORÁND:	Époques de l'art constructiviste hongrois	20

RECHERCHES

KOVALOVSKY, MÁRTA:	Le monument imaginaire	29
ILLYÉS, MÁRIA:	Béni Ferenczy: les années des tâtonnements (1917—1925)	34
NAGY, ILDIKÓ:	Débuts de László Mészáros	41

DOCUMENTATION

KRAMER, MÁRTA:	Deux copies du plan de Belvedere à Vienne	47
MOJZER, MIKLÓS:	Plan d'un collège de l'architecte romain Paolo Posi de l'an 1756	48
BIBÓ, ISTVÁN:	Dessins des maisons-Festetics de la fin du 18. siècle	50
PUSZTAI, LÁSZLÓ:	Plan d'un pont de chaîne de Josef Dworžak	53
KOMÁRIK, DÉNES:	L'hôtel préfectoral d'Eszék, œuvre de József Hild	54
SISA, JÓZSEF:	Le premier jardin zoologique à Budapest	56
CZAGÁNY, ISTVÁN:	Les premiers projets du Musée des Beaux-Arts à Budapest	60
SIMON, MÁGDA:	Trois projets de monument funéraire d'Aladár Árkay	62

REVUE

<i>Scheiber, Sándor:</i> Catalogue de la collection juive du Musée Cluny à Paris	64
<i>Scheiber, Sándor:</i> Micrographie hébraïque	64
<i>Hegyí, Lóránd:</i> Westkunst — Exposition à Cologne	65
<i>Zádor, Anna:</i> Nehring, Dorothee: Stadtparkanlagen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Hannover—Berlin 1981, de la même auteur: Heinrich Nebbien: Ungarns Volksgarten der Koeniglichen Frey-Stadt Pesth (1816) München 1981	66
<i>Sármány, Ilona:</i> Moravánszky, Ákos: Die Architektur der Jahrhundertwende in Ungarn und ihre Beziehungen zu der Wiener Architektur der Zeit (Dissertation)	68



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1982 • XXXI. ÉVF. 2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1982

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

GERLE JÁNOS: GÁBOR ESZTER— NAGY ILDIKÓ— SÁRMÁNY ILONA:	Az egykori lipótvárosi kaszinó nyári épülete: Vágó József műve 69
	A budapesti Schiffer-villa (Egy késő szecessziós villa rekonstrukciója) 74

KUTATÁS

KOVÁCS ÉVA: BODOR IMRE: MOJZER MIKLÓS:	A gótikus <i>ronde-bosse</i> zománc a budai udvarban 89
	Reneszánsz stíluselemek a Mohács előtti magyar pecséteken 95
	Két puttó Nagyszebenből és a magyarországi reneszánsz néhány kevésbé ismert emléke 105
BOROS JUDIT: KOPPÁNY TIBOR:	Festett famennyezetek és rokon emlékek Erdélyben a 16—18. században .. 120
	Wathay Ferenc egykori vági kastélya 135

ADATTÁR

TÁTRAI VILMOS: MOJZER MIKLÓS:	Egy újabb Szent Jeromos Hendrick van Somertől? 140
	Neuhauser Ferenc két életképe 142

SZEMLE

Sisa József: Zádor Anna: A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon. Budapest, 1981	144
Sármány Ilona: Experiment Weltuntergang Wien um 1900 — Hamburger Kunsthalle 1981. április—május	144
Barkóczi István: Külföldi kiállítások 1980. szeptember—1981. december — Régi művészet	145
Geskó Judit: XIX—XX. sz.-i kiállítások Európában és Amerikában (1980—81)	148

AZ EGYKORI LIPÓTVÁROSI KASZINÓ NYÁRI ÉPÜLETE: VÁGÓ JÓZSEF MŰVE

Valójában nekrológot írok, erősen megkésve, egy érdemdús család kiemelkedő tagjáról. A családból — Vágó József épületeinek családjából — nagyon kevesen vannak már közöttünk, s a magyar építészet e századi történetének ismeretében nemcsak a már elpusztult — eltávozott — épületeket kell megsiratnunk, hanem azokat is, melyeket Vágó Józsefnek nem sikerült megépítenie, holott arra hivatott volt. Ennek az állításnak a jogosultságát talán elsősorban a Lipótvárosi Kaszinó nyári helyiségének épülete igazolja.

Építésére 1912 februárjában adták meg az építési engedélyt, háború után megmaradt részeire pedig 1947-ben a bontási engedélyt. Élt tehát 35 évet, két átalakítással (1924 és 1937) gyengítetten. Szeretném most fiatalkori képeivel bemutatni (melyek közül néhányat a Magyar Iparművészet 1916-os évfolyama közölt (78—81. o.) röviden ismertette jelentőségét).

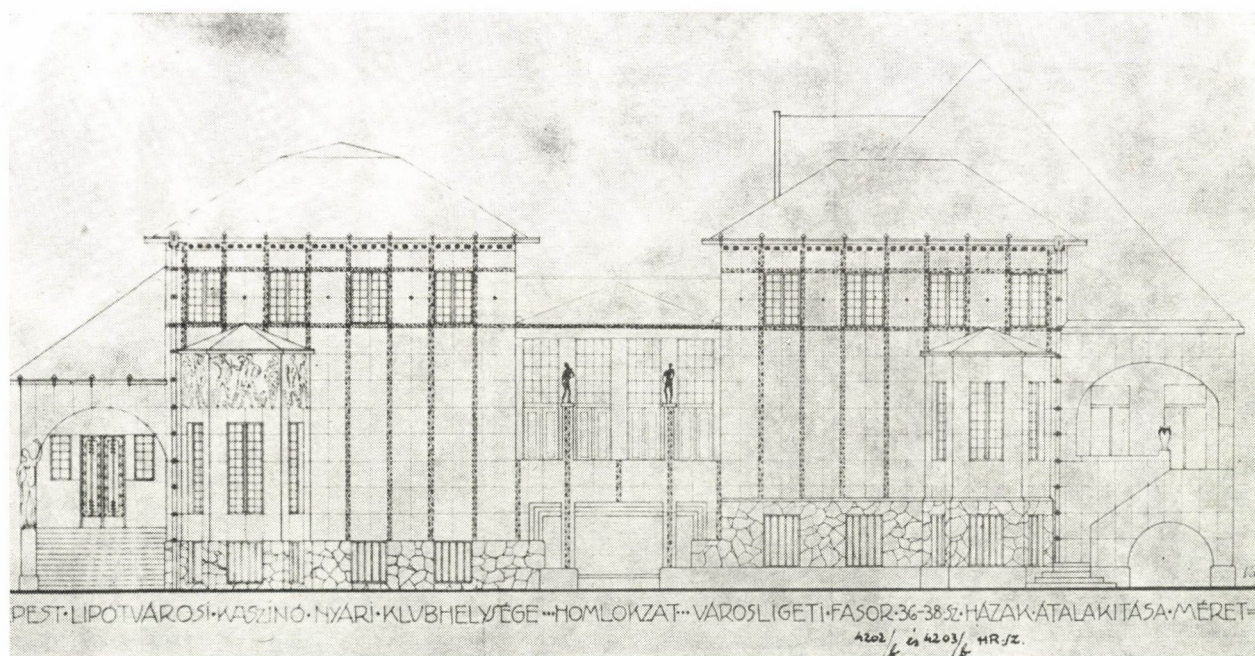
Vágó József egyike volt azoknak az építészeknek, akik az első világháborút közvetlenül megelőző műveikkel egy új, a szecesszió utáni modern és magyar építészeti irányzat fejlődési lehetőségét körvonalazták. Ez a fejlődés nem újbóli tagadással talált volna önmagára, mert a szecesszió és a történelmi stílusok közötti szakadék

valójában jóval hosszabb távra vonatkozó cezúrát jelölt meg, mint ahogy azt később értelmezték. A világháború utáni modern mozgalom újra éles határvonalat húzott meg önmaga és valamennyi megelőző korszak építésze között. Ezáltal a századforduló szellemi impulzusaitól is elhatárolta magát.

A Lajta Béla, Málnai Béla, Pogány Móric, Árkay Aladár, Jónás fivérek, Jánszky Béla és néhányan mások által elindított törekvés a szecesszió alapjain indult tovább a modern építészeti irányába és ezzel mintegy biztosította, azaz biztosította volna annak folyamatoságát és hazai talajhoz való kötődését. Bár az első világháború ezt a lehetőséget csírájában megfojtotta (mint az európai kultúra oly sok más szervesen bontakozó folyamatát), a fenti építészek néhány későbbi, modern alkotása még magán viseli ennek az indításnak a nyomait, így Vágó József Városmajor utcai villája (ma Nyugat Emlékmúzeum), vagy Árkay Aladár templomtervei.

A Lipótvárosi Kaszinó nyári helyisége az imént vázolt építési irány kezdeményezésének egyik kimagasló példája.

A mai Gorkij (egykori Városligeti) fasor villasorába, a Dózsa György (Aréna) úttól számított negyedik telekre



1. Vágó József: A lipótvárosi kaszinó nyári klubhelyisége; homlokzatrajz, 1912 (Fővárosi Tervtár)

1892-ben épült fel Pucher István tervei alapján Kern Ferenc neoreneszánsz stílusú villája. A liget felé eső szomszéd, Wörner Adolf 1903–04-ben építtette fel szecessziós-eklektikus nyaralóját Brüggemann György tervei szerint. Mindkét villa a saját stílusának jellegzetes és színvonalas példája volt (terveik a Fővárosi Tanács tervtárában megtalálhatók), ma koruk értékes emlékei lehetnének. Vágó Józsefnek ezt a két villát kellett a klub-épület kialakításához felhasználnia, megoldása nyomán az eredeti épületekből semmi sem maradt, ami rájuk emlékeztethetett volna, amíg maradékuk is el nem tűnt az új épülettel együtt. (A teljes pusztulás után nevetésnek tűnik felvetni a kérdést, megbocsátható-e a könyörtelen átalakítás, ha a maga korának újszerűbb, kifejezőbb, meghatározóbb emléke született meg ezáltal.)

Vágó igazán elismerésre méltó eredményt ért el, amikor két, stílusában teljesen különböző, szintszámban eredetileg eltérő, önmagában zárt villát sikerült olyan egységes, szimmetrikus (!), nagyvonalú és korszerű együttesé alakítania (1. kép), hogy az az érzésünk, az adottságok közé feszített megoldásnál egy teljesen új épület sem lehetett volna szerencsésebb.

Bővítése két döntő építészeti beavatkozáson alapult: először is a két villa közötti területet lapos dongahéjjal lefedve alakította ki a hosszúka, nagy alapterületű előcsarnokot, amelyre mint központi térre fűzte fel a villák meglévő helyiségeit. (5. 6. kép) Másodszor pedig erre merőlegesen, a kert felé, az egész együttes előtt egy fedett, nyitott teraszt épített, így az újonnan kialakított park és az épületek között egy egyébként fő tartózkodási helyül szolgáló teljesen egységes közvetítő sávot alakított ki. (4. kép.)

A szuterénban konyha, egyéb kiszolgáló helyiségek és biliárdszoba kerültek elhelyezésre, az emelt földszinten volt az étterem a nagy terasszal, az olvasó-, társalgó- és kártyaszobák, végül az emeleten tetőterasz és játéktér. Az általános leíráshoz tartozik még az előcsarnok feletti nyitható vasszerkezetű tető, ami korának kimagaslóan újszerű technikai megoldása volt.

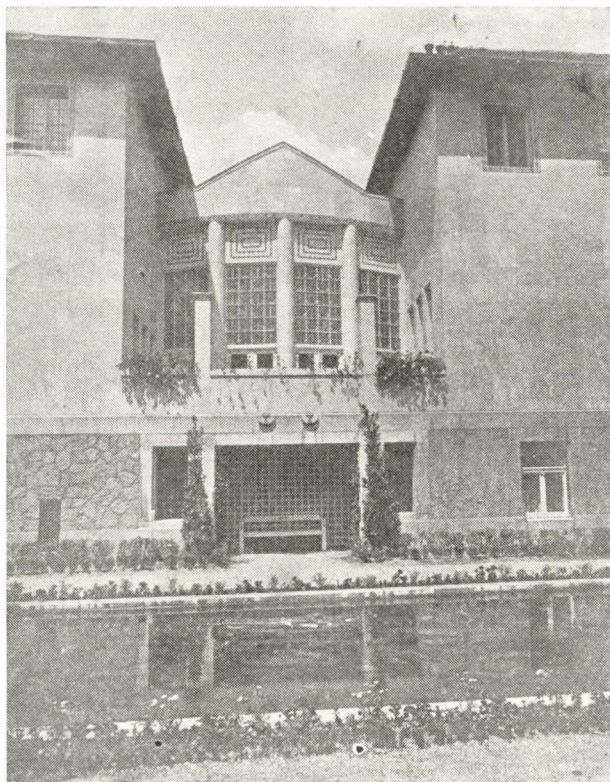
Ami részletesebb bemutatást igényel — bár a képek erről szemléletesebben tájékoztatnak — az az épületnek

az a fajta „dekorativitása”, amit a korábban említett, szecesszióból modern felé vezető építészeti átmenet lényegének tartok.

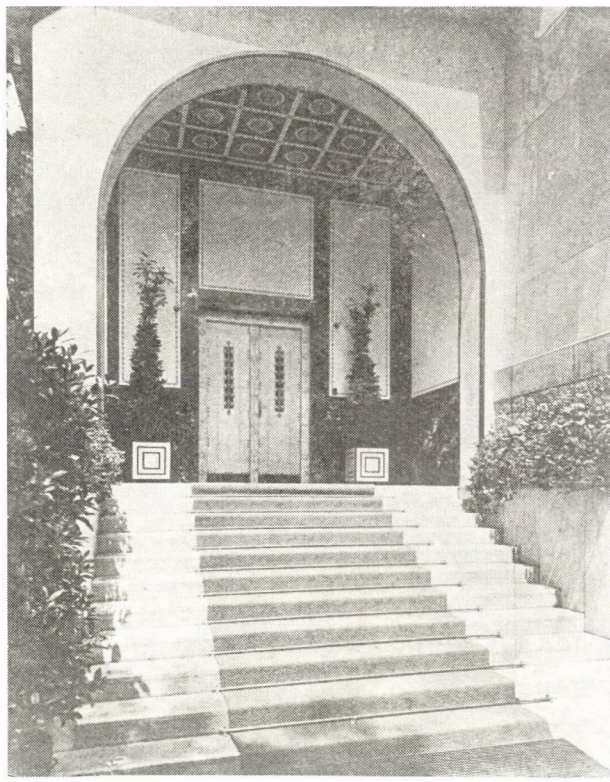
Vágó — bár az első világháború előtt ez természetes — különleges igényességgel alkotott a Gesamtkunst szellemében. Ez kiterjed egyrészt valamennyi nem közvetlenül építészeti részletre, azaz bútorokra, bútorszövetekre, kárpitokra, a kerti és szobanövények megválasztására stb. és természetesen legnagyobb hangsúllyal a társalmi művészeti alkotásokra. Másrészt azt is jelenti ez, hogy magának az épületnek minden részletét jellemzi ugyanaz a formavilág. Azonosak a díszítőelemek és azonos szerkezetformák jelennek meg a homlokzatokon, nyílászárókon, burkolatokon, rácsokon üvegablakokon. Ez a formavilág pedig messze van már a szecesszió szerkezeteket szétfeszítő, ellenállhatatlan formaburjánzásától, inkább a rendteremtés vágyát fejezi ki, miközben gazdagsága, hangulatteremtő ereje azonos szinten marad.

Az építészettörténeti folyamatosságban a szecesszió által teremtetett vagy pontosabban inkább talán csak manifestált új magának a szecesszióknak a tanulságai-val gazdagodva igyekszik kitölteni egy új stíluskorszak küszöbén. Például miközben a két meglévő villát egykori díszítőit megfosztja, olyan alapformákat bontakoztat ki, melyek a nemzeti hagyományok világára utalnak. A díszítés sehol sem applikáció, hanem az alapvető tér- és szerkezetformálási koncepció része. A dekoráció nem a tervezési folyamat utolsó fázisaként született, hanem az egész struktúra szellemi tartalmát minden részletben kifejező elemként az alapkoncepcióval együtt.

Vágó már korábbi épületein előszeretettel adott hangsúlyos szerepet a homlokzati kőburkolat hálójának, ami megteremtí a homlokzat elemeinek összefüggésrendjét. Ezt a századfordulón a bécsi Otto Wagner által felhasznált technikát alkalmazta a testvérel, Lászlóval közösen tervezett Dohány utcai Árkád bazár (1908), a nagyváradi Darvas-La Roche villa (1910), a sajnálatosan lebontott debreceni Alföldi Takarékpénztár (1911) épületén. Ezek az épületek tömeg- és részletformálásukat tekintve még a szecesszióhoz állnak közelebb. A kövek osztásrendje a tőlük függetlenül kialakított kontúrokhoz



2. Részlet a homlokzatról



3. A déli bejárat



4. A kert felőli fedett terasz belülről

igazodik. A Lipótvárosi Kaszinó nyári helyiségének homlokzattervén eltűnnek az eddig díszítésül is használt kőcsavarok, és a homlokzatot teljesen átható geometrikus rend sokkal nagyvonalúbban tartalmazza a köoszts dekoratív felhasználásának lehetőségét (1. kép). Sajnos

a végleges megoldás a tervhez képest vesztett értékeiből (2. kép).

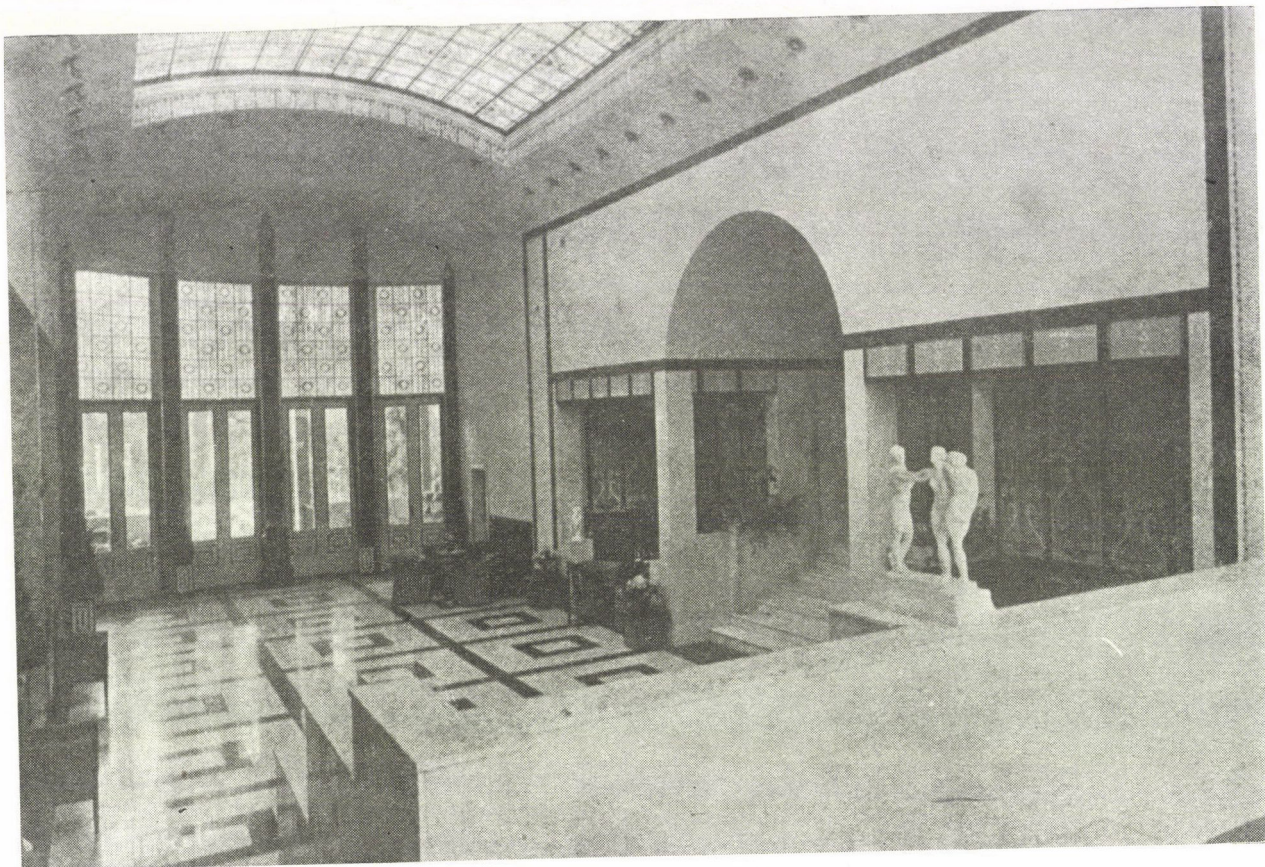
A nemzeti hagyományokon alapuló díszítő motívumok Vágónál a stilizálás fokozatain át a tiszta geometriai elemekig jutottak el. Helyenként, főleg a berendezéseknél és hangulatteremtő elemeknél, mint például az üvegablakok, jól láthatók a madaras, indás, életfás, tulipános díszítések (8. kép). Általánosabban azonban a geometrikus tartalom kibontása a dekorációban, illetve a dekoráció megjelenése a geometriai alapkoncepció által meghatározott helyeken, például a négyzetformákba illesztés a tapéta díszítésénél, a bejárat feletti — egyébként kazettás mennyezetet idéző — festésnél, vagy a társalgófülke feletti mennyezet mintájánál (3., 7., 8. kép).

A négyzetháló szigorú szerkezeti és dekorációs alkalmazása helyenként még a mai építészet egyes jelenségeivel rokon megoldásokat is nyújt, ilyen például az utcai homlokzat tengelyében kialakított fülke a kert szintjén, ami egy mai japán villa része is lehetne (2. kép).

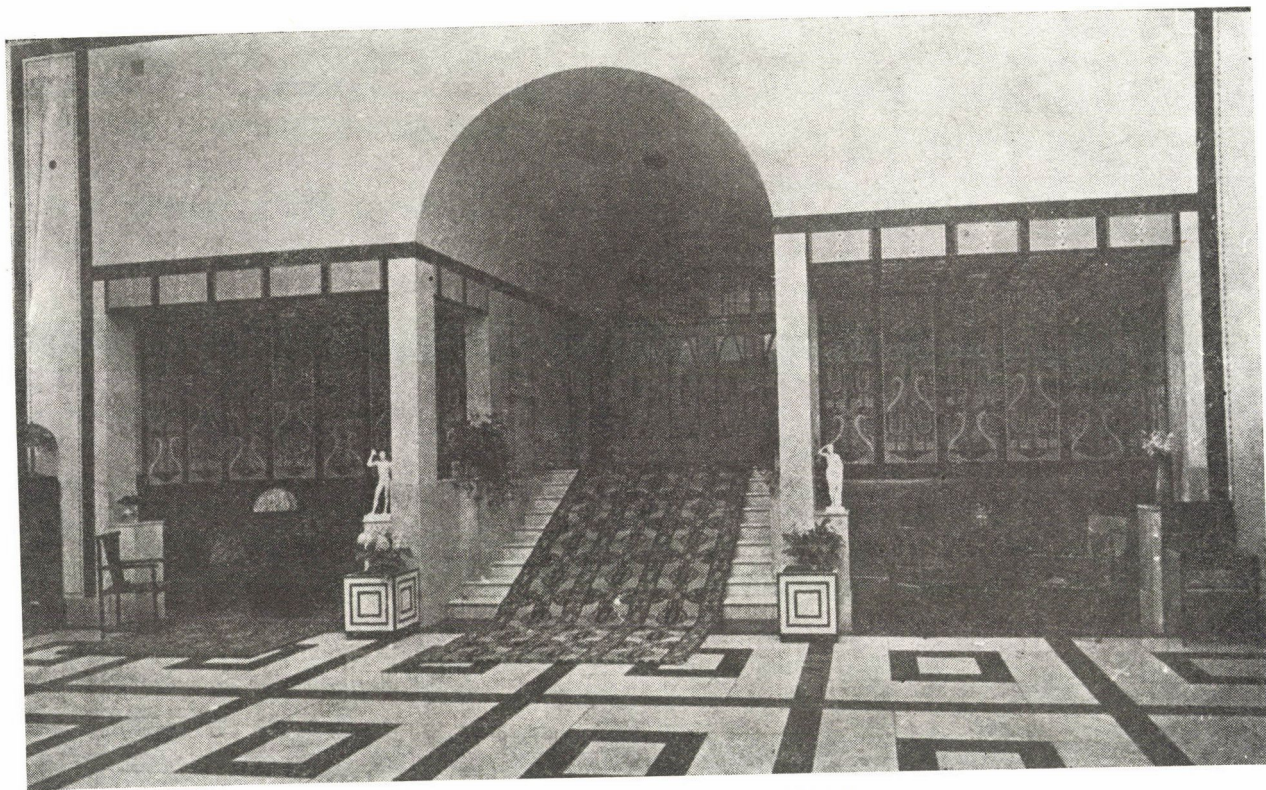
A szecesszió túlmutató „dekorativitás” Vágónál a leghaladóbb kortárs európai építészek munkáihoz nyúlik vissza. A terasz feletti mennyezet kialakítása például Adolf Loos 1907-es bécsi Kärtner bárjának sajátos szerkezeti ornamentikáját idézi, az épületkontúrok ornamentális csíkkal történő hangsúlyozása (ami az elpusztult várbeli Grünwald-villánál jelent meg a legtisztább formában); a külsőnek és a belsőnek a dekoráció által közvetített geometriai rend révén adódó egységessége Vágó munkáját Josef Hoffmann brüsszeli Stocklet palotájával (1905) rokonítja (1., 3., 7. kép).



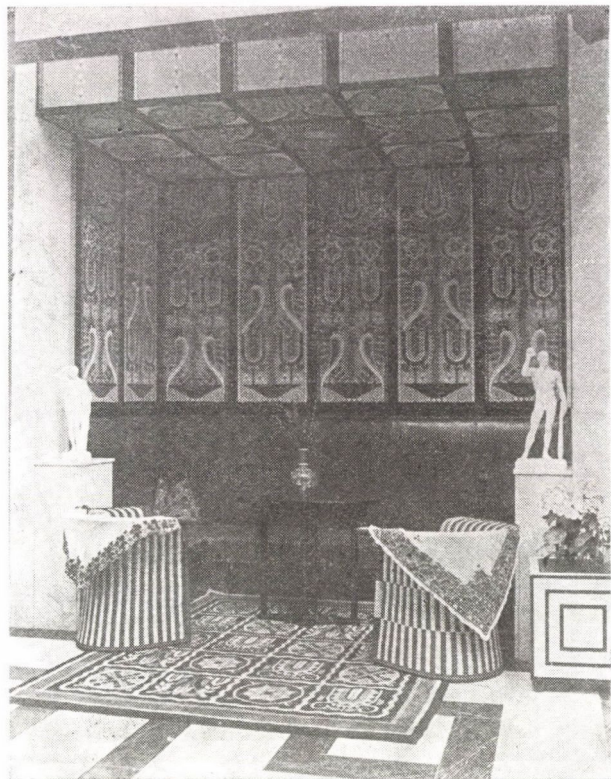
5. Az előcsarnok



6. Az előcsarnok a kert felé



7. Az előcsarnok részlete a társalgókkal



8. Társalgó az előcsarnokban

Amikor ez a fent jellemzett „európai szintézis”, Wagner, Hoffmann, Loos különös egyidejű jelenléte, itthoni

arányrendszerrel, tömegformákkal, motívumokkal való keveredése megéri Vágó építészetében, megjelenik stílusában az a klasszicizáló vonás is, amely a későbbiekben egyre jobban jellemzi munkásságát. 1910-ben, a már említett Darvas-La Roche ház esetében a hasonló építészeti eszközök még minden klasszicizálástól mentes alkalmazása a későbbieknél bensőségesebb, emberközelebbi megoldást eredményeznek. Az első világháború utáni Vágó-épületek legjelentősebbike, a genfi Népszövetségi palota, bár az eredeti pályázati terv tömegformálása még inkább romantikusnak nevezhető, végső formájában a neoklasszicizmus tiszta megtestesítője.

Úgy tűnik, jellemző, hogy az első világháborúval bekövetkezett változások torzító hatása a cikk elején felsorolt építészek munkásságában mint klasszicizáló tendenciát, a konzervatívabb felfogású építészeknél a neobarokk stílus irányába való eltolódást eredményezte.

Végül, a tárgyalt épülethez visszatérve, a szigorúan geometrikus szerkesztésmódnak egy nem klasszicizáló, ma is teljesen korszerűnek ható alkalmazására szeretnék rámutatni. A néhány képen látható külső és belső virágedények (1., 5., 7. kép) adják számomra legszemléletesebb példáját ennek. A mesterséges, — és így eleve, itt pedig hangsúlyozottan geometriától áthatott — környezet ezeken a kristálypontokon harmonikusan megy át a természetes elembe: a határozott és mégis nagyon finom ellentét mindkét környezeti struktúra hatását felerősíti, ugyanakkor a másik elemét önmagába beilleszti. Úgy foglalhatnám ezt össze, hogy az épületben egy természeti elem jelenléte érződik; nem tárgyi mivoltában, azaz nem az elhelyezett növényekre gondolok, hanem egész szellemében. Ez egyrészt a századforduló örökségeként van jelen, másrészt igazi forrása a klasszicizmus mint eszme (s nem mint klasszicizáló formavilág).

A bevezetés hangulatához igazodva most befejezésül annak a reményemnek adok hangot, hogy szerény emlékbeszédem segít az „építészettörténeti köztudat” maradandó emlékei között rögzíteni Vágó munkásságának ezt a különösen tanulságos darabját.

Gerle János

DAS SOMMERGEBÄUDE DES EHEMALIGEN LEOPOLDSTÄDTER KASINOS, EIN WERK VON JÓZSEF VÁGÓ

In der Villenreihe der heutigen Budapester Gorkij-Allee, Richtung Stadtpark (einst Városligeti-Allée) wurden die Villa von Ferenc Kern im Neorenaissance-Stil (Architekt: István Pucher) im Jahre 1892, daneben die Villa sezessionistisch-eklektischen Stils von Adolf Wörner (Architekt: György Brüggenmann) in den Jahren 1903—4 aufgebaut.

Die zwei Villen hat József Vágó (1877—1947) völlig umgebaut und hat aus diesen den Sommerlokal des

Lipótvárosi Kasinos im Jahre 1912 errichtet (das Gebäude wurde im Jahre 1924 und im 1938 zum Teil umgebaut und im Jahre 1947 wegen seinen Kriegsschäden abgerissen).

Vágó's Pläne bedeuten die Bestrebungen nach der auf die Sezession folgenden und auf die Moderne Architektur abzielenden Kunstrichtungen auf Grund der aus den Beispielen von Adolf Loos (Kärtner-Bar in Wien, 1907), Josef Hoffmann (Palast-Stocklet in Brüssel, 1905) und von Otto Wagner gezogenen Belehrungen.

A BUDAPESTI SCHIFFER-VILLA

(Egy késő szecessziós villa rekonstrukciója)*

„Egy nagy és anyagának minden részletében előkelő villa épült a városligetben, ennek hatalmas, több emeleten áthúzódó hallját teszi külön is nevezetessé Kernstok üvegfa. Hosszú és keskeny pillérek osztják több mezőre ezt a falat, a közbeeső rész az, amit ólomba foglalt színes üvegdarabokból formált a festő. A téli délután korai alkonyata már homályba borítja a termet, alig valami látható a freskóból, amelyet ugyancsak az ő keze festett a szomszédos falra. Az üveglemezek azonban mohón szívják be az egyre fogyó fényt, megragyogtatják, átszűrrik, fontosságuk megnövekszik, mert ezekben az órákban egyedül ők érvényesülhetnek itt, ők aztán annál jobban.”[1]

„Nem kiállítás keretében, hanem abban a környezetben, amely végleges helyük lesz, mutatta be vasárnap legújabb alkotásait Fémcs Vilmos. A környezet egy úri lakás, a Munkácsy-utcai Schiffer-villa fényes hallja, a melyben színes márványok, tarka üvegablakok, festett falak hatásával kell megküzdenie a szobrásznak. Ennek a hallnak kispasztikai díszét készítette el Fémcs Vilmos: a csarnok közepén egy kis halas medence két oszlopára egy-egy térdeplő bronz-szoboralakot tervezett; egy virágtartó emelvény fehér márvány kávéjába reliefeket faragott; s egy másik postamentum oldalait rézlemezről kidomborított lapos reliefekkel borította be.”[2]

„Nem ismerem a Schiffer-villa házigazdáját, de amikor ki akarom említeni... méltánylandó cselekedetüket, hogy építettek egy mai ízlésű villát, azaz egy teljes otthont, amelynek minden részletében szabad keze volt a történelmi stílusoktól szigorúan tartózkodó tervezőnek, akkor nem azt mondom róluk: íme, a modern emberek, hanem azt, hogy: íme, a nemes jó tradíciók folytatói... bámulatlant kell megállani az organizált szellemi és ipari s mindenütt művészi munka ama tömege előtt, amely a legjelentéktelenebb sarokban is fel van halmozva. Az egyszerű, de formáiban és anyagában is nobiles külső már megmutatja, hogy ez az épület egységes, organikus otthon; szinte a főbb helyiségek elrendezésére lehet következtetni belőle. Közlekedőhelyiségek, hallak, folyosók architektúrája a külső logikus folytatása és ez a szorosabban vett architektúra szinte észrevétlenül megy át a könnyebb berendezési tárgyakba, bútorokba, csillárakba, mindenütt pregnánsan mutatván, hogy egy elgondoló művész termékei, hogy ez az elgondolás egyrészt teljesen szabad volt, másrészt azonban híven kellett követnie azok igényeit, akik számára az otthon épült s szervesen kellett befoglalnia az önálló művészek, az üvegfestők, a freskókomponálók és a szobrász munkáit is.”[3]

A megbízó

Schiffer Miksa (1867–1944), a villa építtetője, mérnök és vállalkozó, az ország egyik leggazdagabb embere volt. Életének határdátumai jelképszerűek: a kiegyezés évében született, és kevéssel a német megszállás után halt meg, 1944. április 1-én. Élete a magyar történelemnek azokat a korszakait fogja át, amelyekben a művelt

nagypolgár, a keménykezű, merész és sikeres vállalkozó képességei teljességükben kibontakozhattak.

A Magyar királyi József Műegyetemen szerzett mérnöki oklevelet 1889-ben. 1891-től magánygyakorlatot folytatott. Beházasodott a Grünwald építési vállalkozó cégbe, feleségül véve az 1871-ben született Grünwald Saroltát, akitől négy lánya és egy fia született. A cég, amely a továbbiakban „Grünwald testvérek és Schiffer” néven működött, elsősorban a még mindig nagyon jelentős vasútépítkezésekkel foglalkozott. A cég prosperitását jól jellemzi, hogy 1910-ben 3 millió korona alaptőkével alakult át „Palatinus Építő és Ingatlanforgalmi R. T.”-gá. A Magyarországon bejegyzett építő részvénytársaságok között kiemelkedően a legnagyobb alaptőkével rendelkeznek. [4] 1913-ban alapítják az „Ogulin-országhatárszéli vasútépítő R. T.”-ot 40 millió korona alaptőkével. A részvénytársaság vezérigazgatója Schiffer Miksa. [5] A két nagy alapítás közötti időben épült a Munkácsy Mihály utca 19. sz. alatti Schiffer-villa. Schiffer Miksa pályája ekkor meredeken felfelé ívelt.

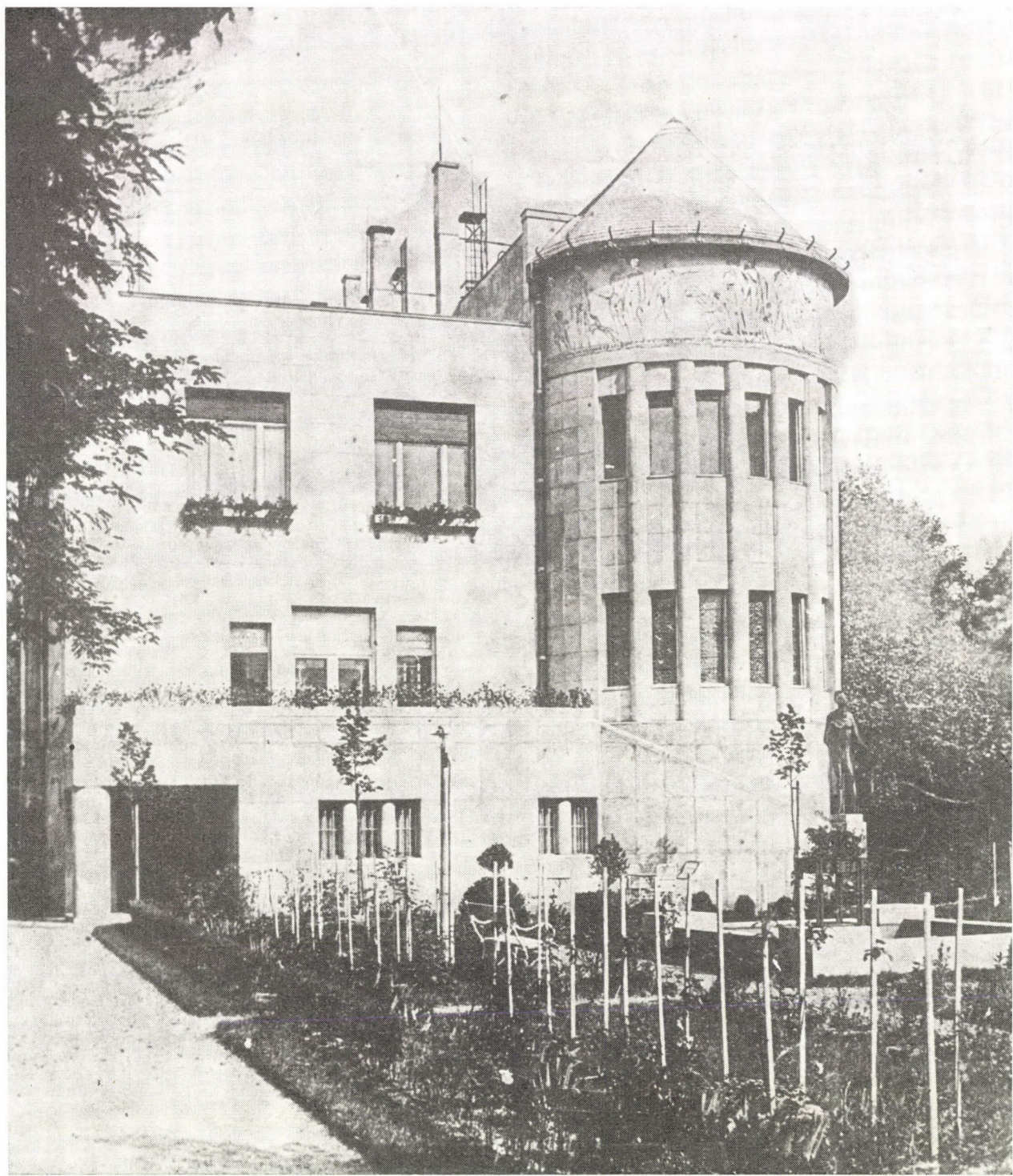
Valószínűleg a villa megépülése után kezdett hozzá komolyabban a műgyűjtéshez. Több adat és a gyűjtemény jellege is arra mutat, hogy ehhez Meller Simon tanácsát vette igénybe. [6] A gyűjtemény nem volt közismert, publikálva sem ekkor, sem később nem volt. *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállításán*, 1919-ben 32 darab festmény és szobor szerepelt a Schiffer-gyűjteményből. [7] Tudomásunk van porcelán- és ezüsttárgyakról, keleti, köztük ún. erdélyi szőnyegekről. [8] A festmények között 19. századi magyar és osztrák, 17. századi németalföldi, a szobrok között németalföldi és olasz reneszánsz és barokk kisbronzok mutathatók ki. [9] Így például a Szépművészeti Múzeum *Madonna a gyermekkel és kereszttel Szent Jánossal* c. kisbronz — J. Sansovino köre — 1917-től 1945-ig a Schiffer-gyűjteményben volt. [10]

A húszas évek elején Schiffer újabb vállalkozásba — vagy inkább passzióba — a versenylótenyésztésbe kezdett, és módszeres munkával rövid idő alatt e téren is komoly eredményeket ért el. [11] Felnőtt lányait — az időközben kikeresztelkedett Schiffer — arisztokratához, illetve régi nemesi családok sarjaihoz adta férjhez. A vőket lehetőség szerint bevonta vállalkozásaiba. Terbócz Imre 1924-ben a Palatinus R. T. igazgatója lett, [12] báró Podmaniczky Attila a versenylótenyésztésben működött közre, [13] amely a jelek szerint a gróf Wimpfen család ercsi birtokán folyt. [14]

Schiffer életrajzából a jó képességű, céltudatosan felélelő törekvő elsőgenerációs nagytőkés portréja rajzolódik ki. Ezt a képet erősíti meg — a Schifferrel egyébként nem rokonszenvező — Radnóti Józsefnek 1927-ben írott jellemzése is: „... egy ember, aki három évtizednél hosszabb idő óta dolgozik, vállalkozik, és aki sokkal, de sokkal több egy kereső, szerencsésen spekuláló vállalkozónál, hiszen ez az ember valóban nem csupán vállalkozott, hanem alkotott is.” [15] (Eredeti kiemelés.)

Mindez nem magyarázza meg, hogy a pályája csúcsa felé tartó nagykapitalista miért épített merészen újszerű villát korának legprogresszívebb művészeivel. Az építész, Vágó József és a képzőművész társak (Kernstok

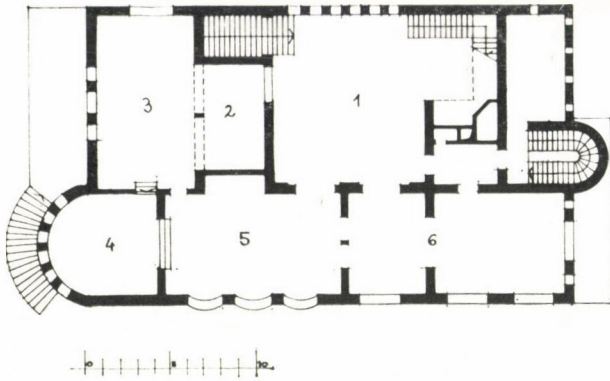
* Egy készülő épületmonográfia kutatásának első fázisa.



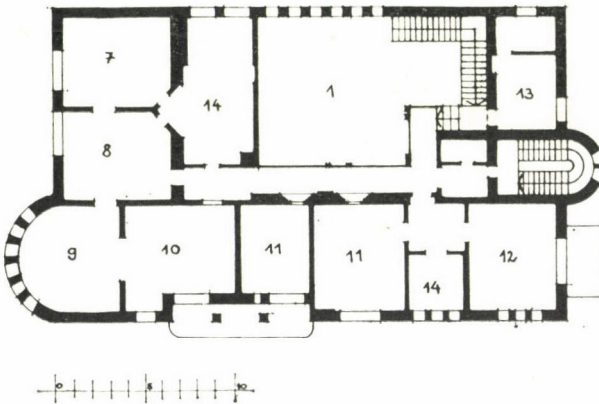
1. A Schiffer-villa DNY-i főhomlokzata (A Vágó-hagyatékban fennmaradt fotó nyomán. A tető alatti fríz és a lépcső mellvédjére állított szobor berajzolás, ill. applikáció a fotón. Egyik sem valósult meg.)

Károly, Rippl-Rónai József, Iványi Grünwald Béla, Csók István, Fémes Beck Vilmos, Kisfaludi Strobl Zsigmond) kapcsolata nyilvánvaló. Arra azonban semmiféle megbízható adat sincs, hogy Schiffer miért Vágó Józsefet bízta meg a tervezéssel. Kézenfekvőnek tűnnék, hogy kapcsolatuk a szabadkőművesség révén alakult ki, de ekkor Alpár Ignáctól Vidor Emilig minden építész szabadkőműves volt.[16] Kapcsolatot jelenthetett a Japán

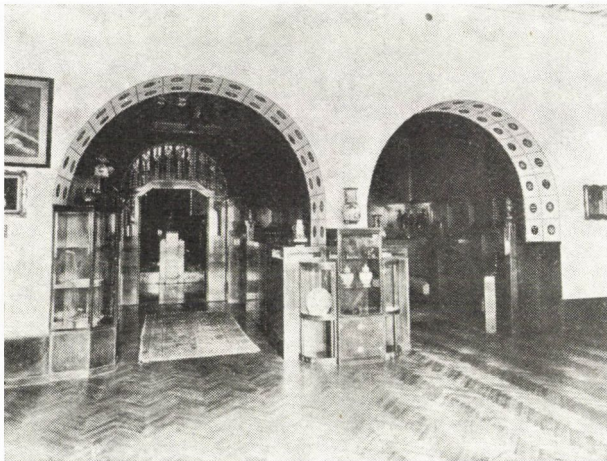
kávéház művészasztala is, ahova eljárt a Grünwald—Schiffer cég egyik — név szerint nem említett — tagja.[17] Ha ez Schiffer Miksa lett volna is, akkor sem elegendő adat, mert Vágó Józsefen kívül a kor számos jelentős építésze tartozott még a művészasztalhoz. Marad tehát az a feltételezés, hogy valaki — talán ismét Meller Simon — tanácsot adott Schiffernek, aki ezt meg is fogadta. Bármilyen is a tényszerű igazság, az alapvető



2. A Schiffer-villa földszintjének rekonstruált alaprajza 1. hall, 2. összekötő tér, 3. dolgozószoba, 4. kisháló, 5. nagyszalon, 6. ebédlő



3. A Schiffer-villa első emeletének rekonstruált alaprajza 1. a hall légtér, 7. női háló, 8. férfi háló, 9. nappali szoba, 10. reggeliző szoba, 11. leányzószoba, 12. gyermekszoba, 13. a házvezetőnő lakosztálya, 14. fürdőszoba



4. Kitekintés a dolgozószobából az összekötő téren át a hallba, háttérben Fémes Beck Vilmos kútfigurája. (Vágó-hagyaték)

oknak Schiffer egyéniségében kellett lennie. Életútjából és a róla szóló írásokból a nyugat-európai értelemben vett nagypolgár képe rajzolódik ki, aki hatalmas vagyona ellenére sem törekszik arra, hogy bekerüljön az arisztokráciába, de saját körein belül vitathatatlanul első akar lenni.[18] Bár lányait arisztokratákhoz adja feleségül, ő maga semmiféle címre és rangra nem törekszik, haláláig egyetlen címe marad: „okl. mérnök”. Egyetlen közéleti tisztsége: 1918-tól a Magánmérnökök Országos Szövetségének elnöke.[19] Ezekből a jellemvonásokból következtethetünk arra, hogy Schiffer ízlésében is eltért korának parvenü nagypolgári szokásaitól, és mint ahogy a vállalkozásaiban mérész volt és kockázatot, házának építtetésében és berendezésében is kihívóan újra törekedett. Az elsőség kedvéért itt is vállalta a kockázatot. A siker nem is maradt el, a Schiffer-villáról szokatlanul sok írás jelent meg, amelyek megemlégették a megbízó példánélkül álló nagyvonalúságát is.[20]

Schiffer Miksa haláláig büszke volt házára, még akkor is, amikor a fiatalabb generáció már idegenkedett annak „szecessziós” stílusától.[21]

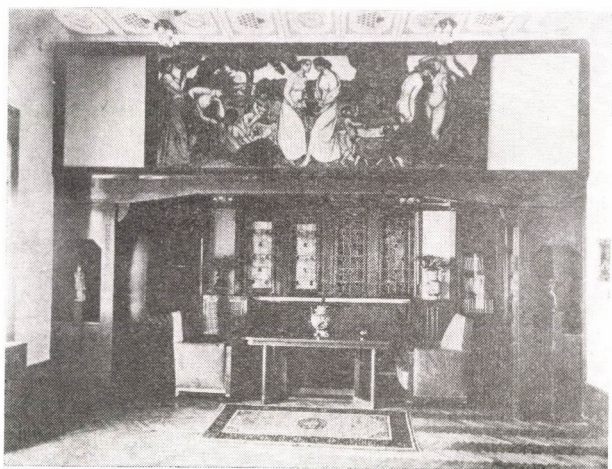
A villa jelenlegi állapota

Az épületben 1945-ig a család lakott. A háború után átmenetileg többféle rendeltetése volt, 1958-tól a HUNGAROFRICT székháza. A háborúban csak az üvegablakok pusztultak el. A berendezés azóta szétszóródott és feltehetően nagyrészt megsemmisült. Eredeti helyén van a hallban Fémes Beck Vilmos beépített márvány virágmedencéje[22] és Kernstok Károly falképe,[23] valamint egyetlen bútor töredéke: az ebédlőszekrény 4/5 része, a jelenlegi igazgatóhelyettesi szobában.[24] A mozdítható műalkotások közül Csók István,[25] Iványi Grünwald Béla[26] és Rippl-Rónai József pannója[27] a Magyar Nemzeti Galériában található, Fémes Beck Vilmos egyik kútfigurája Ybl Ervin hagyatékából került a székesfehérvári István király Múzeumba,[28] a másik a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.[29] Az épületet többször átalakították. Nagyarányú átépítések folytak 1958–1972-ig három ciklusban.[30] Ezek során az északi oldali részhez egy új szárnyat csatoltak, és a nagyméretű tetőteraszt feláldozva a második emeletet teljesen beépítették. Ezzel párhuzamosan a belső tereket feldarabolták, az eredeti térhatást ma már csak a hall őrzi. Megmaradtak az ajtók – intarziákkal és monogramos kulcspajzsokkal –, egyes termekben pedig az eredeti (fa vagy Zsolnay-kerámia) falburkolat és a kazettás vagy gerendás famennyezet. Egészükben megvannak az előtér, és nyomokban a lépcsőház ornamentális üvegablakai. Maradtak fenn vas erkélyrácsok, korlátok, virágtartók és megvan az emeleti oldalerkély pilléreinek egyedileg tervezett Zsolnay-kerámia burkolata.

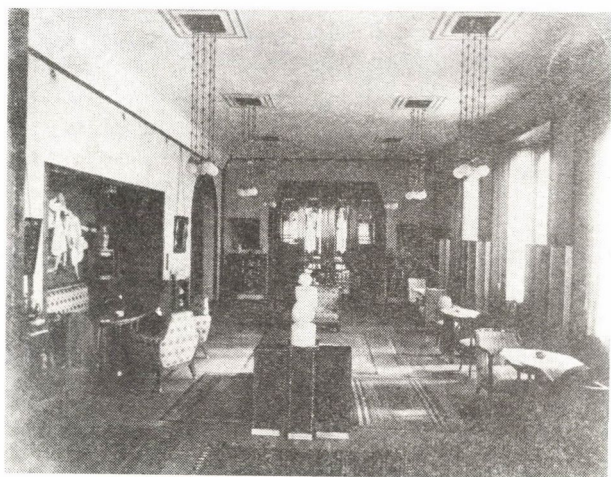
Az épület ebben a mai, siralmasan tönkretett állapotában is megéreztet valamit az eredeti összehatás nagyvonalúságából, az egész együttest meghatározó koncepció átfogó jellegéből, és a kivitelnek az apró részletekre is kiterjedő igényességéből. Az eredeti állapotot számos egykorú fotó őrízte meg, melyek alapján a Schiffer-villát joggal tarthatjuk a magyar késő szecesszió magas színvonalú és összegző jellegű alkotásának. Jelentőségét nemcsak az olyan közismert, egyedi főművek adják meg, mint pl. Kernstok üvegablaka, vagy Fémes Beck szobrai, hanem a részeknek az a gondolati és formai egysége is, amelyben a Gesamtkunstwerk eszméje valósul meg. Ez teszi lehetővé az összevetést a korszak más, hasonló igényű európai alkotásaival.

A Schiffer-villa és környezete

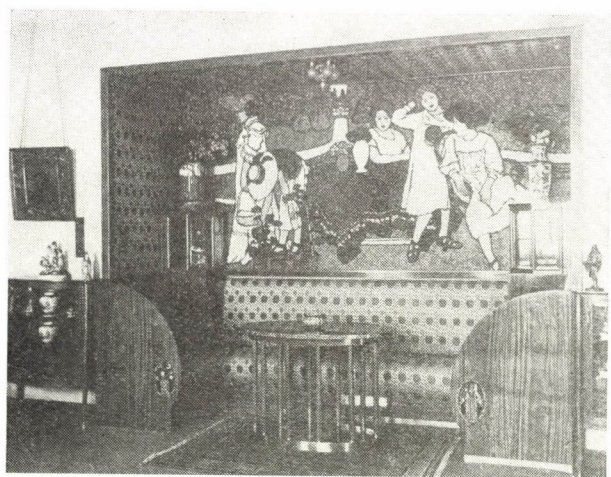
Az Andrássy út felső szakaszát a Bajza utcától a mai Hősök teréig villanegyed fogja közre, mely balra a Szondy utcáig, jobbra a Benczúr utcáig terjed. A városrész kiépülése 1870-től kezdődött és a század tízes éveire csaknem befejeződött. Stílusában a századfordulói szervesen illeszkedett az Andrássy út historizáló eklek-



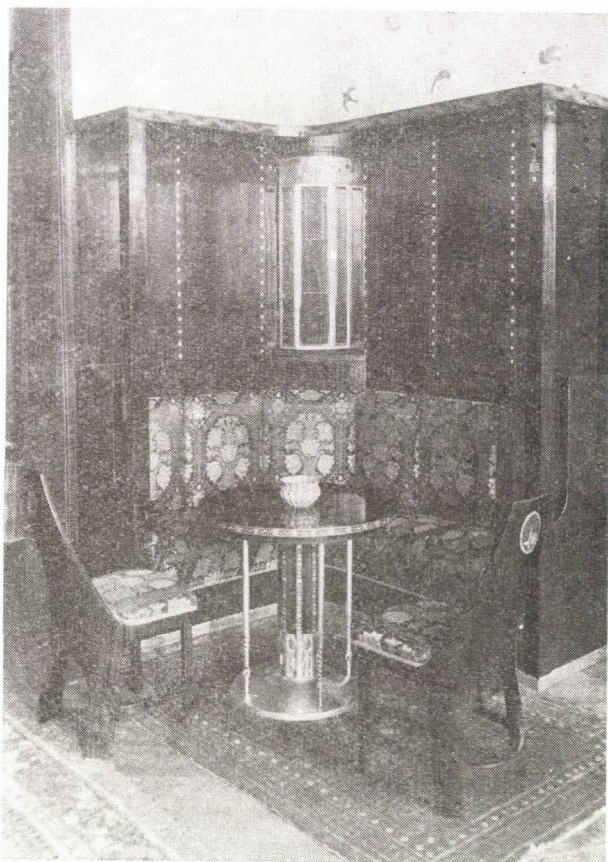
5. A dolgozószoba olvasófülkéje, a homlokfalon Iványi Grünwald Béla: Nyár c. pannója, (Vágó-hagyaték)



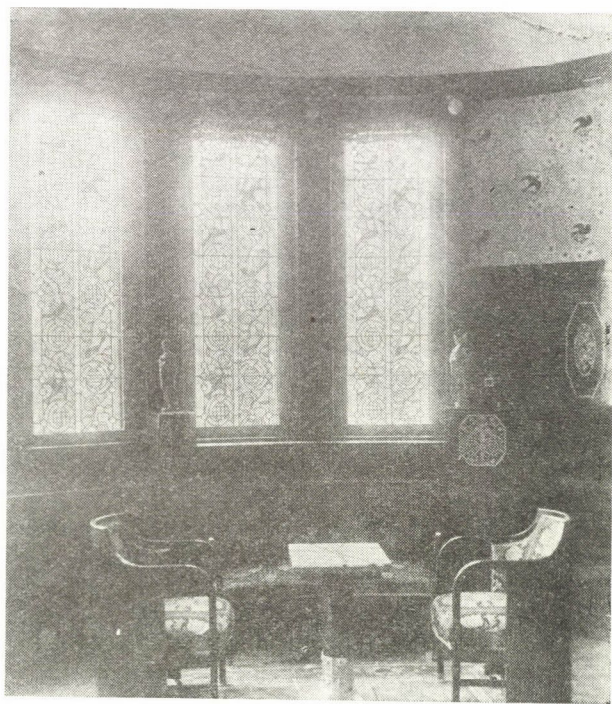
6. A nagszalon. (Vágó-hagyaték)



7. A nagszalon társalgófülkéje Rippl-Rónai pannójával. (Vágó-hagyaték)



8. Sarokgarnitúra a kisszalonban. (Vágó-hagyaték)



9. Részlet a kisszalonból. (Vágó-hagyaték)

tikájához. Az első, ettől eltérő épületek közé tartozott az Andrássy út jobb oldali házsorát lezáró Babochay-villa, amely 1905-ben készült el Árkay Aladár tervei szerint. A bal oldali mellékutcákba az 1903-ban épült Ledererpala — Bálint Zoltán és Jámor Lajos műve — hozta az első új hangot, amely azonban még nem tűnt disszonánsnak. Az épület szerkezetében és egyes részleteiben, — mint például Kernstok Károly fríze a harmadik emeleten — már eltért a környezetétől, de plasztikailag erősen tagolt homlokzata mégis összekapcsolta vele. Bálint és Jámor két közeli villája — Kmetty u. 31. és Munkácsy Mihály u. 16. — hasonló módon illeszkedett az utcaképhez. Körössy Albert 1905-ben szecessziós stílusú kétemeletes bérházat épít a Munkácsy Mihály utca és a Szondy utca sarkára. Az épületen a lechneri formák és a francia art nouveau elemei keverednek, ennek ellenére határozott egyéni karaktere van.

Ebben a környezetben Vágó József a Schiffer-villával egy addig ismeretlen hangot ütött meg. Az 1910–12 között épült villa^[31] külseje önmagában is szigorú és kemény, de artisztikus környezetében feltűnően az. Az építész a homlokzatra nemhogy díszítő plasztikát nem tesz, de tartózkodik még a nyílások keretezésétől, a választó és zárópárkányoktól is.^[32] Az épületet végig téglány alakú, sima kőlapokkal burkolja. A sok finomság és könnyedség közelében itt valami szokatlan határozottság és kemény ráció jelenik meg. Ez az épület tünnetesen más, mint a többi. Sokkal hátrább is lép az utca vonalától, semmilyen értelemben sem akar beilleszkedni a sorba.

Az épület [33]

A villa keskeny, mély telken fekszik, az utca vonalától kb. 30 méterre visszahúzódva, rövidebb oldalával fordulva az utca felé. Tájolása ÉK–DNy irányú, főhomlokzata DNy-ra néz. Az épület tömbje zárt, de nem egységes. Az aszimmetria alapelve mind az épület tömegképzésének, mind a homlokzatok kialakításának és csak a körbefutó egységes, hangsúlyos lábázat fogja össze a különböző módon kezelt tömegeket. Az első traktus egy- a hátsó kétemeletes. A szintkülönbséget az első traktus megemelt tetőszerkezete sem egyenlíti ki teljesen. A két-féle tetőfedés csatlakoztatása megoldatlan, így a DK-i homlokzat azt a benyomást kelti, mintha két egymás mellett épületet látnánk. Bár az egyes épülettömegek különállását pl. Loos is hangsúlyozza, úgy véljük, hogy adott esetben inkább ügyetlenségről van szó. A különállást fokozza, hogy a hátsó traktus ablakai sem méretben, sem elhelyezésben nem igazodnak az első traktus nyílásrendszeréhez.

Az első traktus maga is két tömegből áll. A bal oldali hasábszerű, síkfedésű, a jobb oldali félkörívesen forduló, lefedése félkúpban végződő nyeregtető. Ellentétben a DK-i oldalhomlokzattal, a főhomlokzat az aszimmetrikus tömegek egyensúlyba kerülnek. A szélesebb síkfelület Y formában elhelyezett, nagyméretű nyílásainak elentéteként az íves falon két szinten végighúzódo földszlopok választják el az egyenletesen sorolt keskeny nyílásokat. A bal oldali, nagyobb felület nyugodt, síkszerű, a jobb oldali mozgalmasabb és plasztikusabb kialakítású. Ezt azonban fegyelmezi nyílásainak rövid, egyenletes, staccato szerű ritmusa, amely megteremtí a két rész egyensúlyát. A főhomlokzat összképét horizontálisan a lábázat tagolja. Szokatlan magasságát az magyarázza, hogy Vágó az alagsort a föld fölé hozza, a lábázat felső szintjét pedig a terasz mellvédjének magasságában futtatja körbe. A teraszra nyílik a dolgozószoba, amelynek ablakai és ajtaja így, a magas lábázat és a mély terasz miatt nem tudnak kellőképpen érvényesülni a homlokzat összképében. A főhomlokzat lábázatában bal szélen helyezkedik el a teljesen hangsúlytalan — mondhatni nyomott — bejárat, jobb szélen a fal ívét követő egykarú lépcső vezet fel a teraszra, köztük öt keskeny alagsori ablak.^[34] (1. kép)

Az ENy-i homlokzat az eddigiektől eltérően három részre tagolódik. A középsőben aszimmetrikusan helyez-

kedik el az épület egész külsejének lehangsúlyosabb eleme, a hall egymástól féloszlopokkal elválasztott, hatosztású, két szinten végigfutó, hatalmas üvegablaka. Ez adott helyet eredetileg Kernstok üvegfestményének. A homlokzat három része mind a nyílások kiképzésében, mind azok ritmusában eltérő. Csak a lábázatban elhelyezett ablakok egységesek. Ez az aszimmetria azonban nem zavaró, mert minden elem alárendelődik a hall üvegablakának. Erre a homlokzatra gyakorlatilag nincs rálatás, egy tekintettel nem lehet átfogni.

A hátsó, kerti homlokzat a lábázat felett háromszintes, a lépcsőház félhengere vertikálisan két részre osztja. A jobb oldali rész alárendelt, mögötte főleg mellékhelyiségek voltak. A lépcsőház ablakait Vágó ornamentális üvegfestményei díszítik.^[35] Baloldalt a földszinten egy kisebb terasz, fölötté az első emeleten erkély van. Az építész ezen a homlokzatrészen komponálta meg a leg-harmonikusabban az egymás fölötti nyílások elosztását. A földszinti nyílássor egy középső, háromosztású, a széleken pedig egy-egy egyszárnyú ablakból áll. A középső elemet az első emeleten, a széleket a másodikon ismétli meg.^[36] A DK-i homlokzat kevésbé sikerült tömegkapcsolásáról már volt szó. A homlokzaton külön egységet jelent a három, dobozszerűen kiülő szalonablak, fölötté loggiával, és az azt lefedő, negyedkúpban végződő fél-nyereg-tetővel. A loggia pilléreit virágmintás Zsolnay-kerámia, mennyezetét festett, faragott tölgyfa fedték burkolják. Motívumaikhoz igazodik az erkélyrács díszítése.

Az egymástól teljesen különböző homlokzatok között bizonyos elemek ismétlődése teremt kapcsolatot. Több-ször visszatér a két ablakkal közrefogott teraszajtó hármas egysége, gyakoriak a keskeny, egyszárnyú ablakok, de a legjobban az épület két lehangsúlyosabb homlokzati egysége utal egymásra: ENy-on a hall, DNy-on a földszinti zeneterem, illetve az emeleti nappali szoba ablakai között két szinten végigfutó öt-öt tagoló fél-oszlop.

A homlokzatok következetes aszimmetriájában az épület belső tereinek szervezése vetül ki.

A főhomlokzat bal oldalán nyitott bejárat előtérből bronzpánttal keretezett kétszárnyú ajtó vezet az alagsori előszobába. Az ajtószárnyak nyújtott ovális ablakait geometrikus és növényi elemekből komponált fémrács védi. A bejáratú ajtón már feltűnik az épület minden ajtaján meglevő, szép ívelésű, jellegzetes kilincs. Az előszoba oldalfalai a mennyezetig falambériával, az egykori kandalló fölött márvánnyal burkoltak. A padló márványborítású. A bal oldali falon hat, ornamentális üvegablak van. A lambéria tábláit gyöngyház berakásos, sakktábla-motívumos keskeny szalagok választják el egymástól. Ez — a Wiener Werkstätte-re oly jellemző motívum — az épület berendezésén gyakran visszatér. A jobb oldali falon kandalló volt, fémrácsán stílizált indadíszből és márdaralokból komponált, népi hímzésekre utaló motívummal, amelynek változatai különféle anyagokban (kerámia, üveg, fántarzia, zománcozott fém) az épület több helyén megtalálhatók. Ugyancsak ismétlődő motívum a bejáratú ajtó ablakának nyújtott oválisa, mely az előtér tükrén, a hallba vezető ajtó ablakán, falburkolatok és bútorok intarziáin jelenik meg. Az alacsony mennyezetű előszoba pszichológiailag előkészíti azt a meglepetést, amelyet a hirtelen feltáruló tágas, magas hall látványa okoz.

Az előszobában három széles lépcsőfok vezet a hall ajtóhoz. Ezen belépve a támfalak közötti 16 lépcsőfokon felhaladva tárul ki az épület központi tere, a galériás, két szint magasságú hall. Köréje szerveződnek I, alakban a társasági élet terei: a dolgozó (úri) szoba, a kishall (zeneterem), a nagyszalon és a két részre osztható ebédlő. Ezek a helyiségek széles, félkörív záródású üveges ajtókkal nyílnak a hallból.

DNy-ra széles ajtón át egy összekötő térbe jutunk (4. kép). Bútorzata körbefutó szekrényekből és egy pamlagból állt. Egy alacsony szekrény a teret két részre osztotta, így a bal oldali rész kis intim fülké jelleget kapott. Az összekötő tér két, nagyméretű ível nyílt a dolgozószobába, amelynek túlsó oldalán a teraszra lehe-

tett kijutni. Az ívek hevederein kazettaszerű festés, virágos emblémekkel. A dolgozószoba terét ÉNy felé kis, alacsony mennyezetű *olvasófülke* bővítette.[37] a felette levő homlokfalat Iványi Grünwald Béla *Nyár* c. pannója díszítette.[38] (5. kép) Nyílását vésett fakeret határolta, kétoldalt fülkeszerű áttöréssel. A bennük elhelyezett szobrok, a dolgozószobában levő vitrinek és a hallal összekötő tér bútorzata arra utal, hogy Schiffer itt tartotta műgyűjteményét. Az olvasófülke négy olmozott üvegtábla egyszerű, mákgubó díszítésű. A fülke kis mélységű, fakazettás mennyezetű, lámpái ugyanolyan kis gömbök, mint a szalon alkóvé. A fülkében üvegezett könyvespolcok; a fotelok és a pamlag bőrbevonatú. A dolgozószobában alacsony lábazati burkolat futott körbe, felette a fal sima, míg a mennyezet ismétlődő stilizált inda- és cserepes-virágos motívumokkal kazettaszerűen festett. (15. kép)

A hallból DK-re nyíló két ív közül a jobb oldali vezetett a *nagysszalonba*. (6. kép) A szalon hosszan elnyújtott tere a kert felé három zárt, erkélyszerű ablakfülkével, az ellenkező irányban egy társalgófülkével bővült. (7. kép) A terem közepén háromosztású, gyöngyház berakású posztamentumon márvány aktszobor.[39] A társalgófülkében U alakú pamlag, fölötté Rippl-Rónai József pannója Schiffernét lányaival ábrázolta a nagyszentmiklósi kastély kertjében.[40] Az ablakfülkés oldalon négy áttört fémurkolatú fűtőtest, mindegyiken négy-négy figurális plakett, Kisfaludi Strobl Zsigmond munkái.[41] Az ablakok alatt intarziás faburkolat, motívumához méretben is igazodik a függöny tartózkodó, finom hímzése. Virágdíszes intarzia van az ajtókon és több bútoron, közülük legszebb a társalgófülke ovális asztala. Az asztallap intarziájának egymásra merőleges két ovális keretében fűrtös harangvirág, illetve csillagvirágkötegek, köztük csigavonalú indadísz és gyöngyvirág. Az oválisok keskeny szegélye a már ismert sakktábla motívumból van kialakítva. A csillag- és harangvirágok a pamlag oldaltámláin szintén ovális keretben térnek vissza. Ovális motívumok díszítik az ebédlőbe vezető ajtó metszett üvegtetétjét is. A falat aprómintás tapéta borítja, a bútorhuzatok változatos mintájúak.[42] A szalont hat csillár világította meg, ezek mindegyike fémláncokra függesztett 5—5 burából állt. A láncokat négyzetes fémlaphoz rögzítették, amelyet a mennyezetten kétsoros stukkókeretezés hangsúlyozott.[43] A szalon elegáns kávéházi, vagy inkább cukrászdai hangulatot áraszt. Ez a változatos formájú ülőgarnitúrák intim kis csoportjából, a világítótestek formáiból, és sorolt elhelyezéséből adódik.

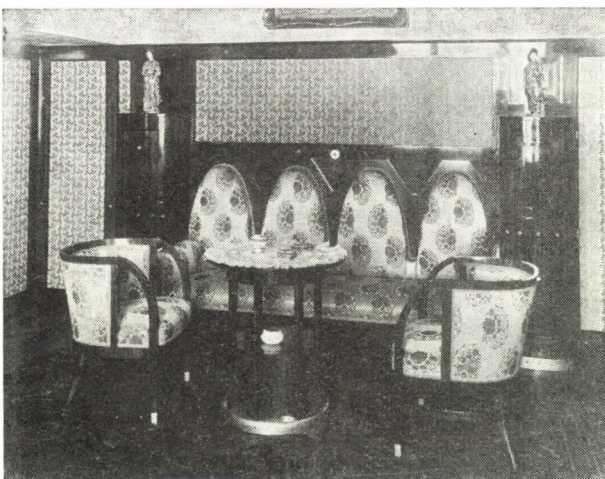
A szalonból a főhomlokzat irányában három lépcsőfok vezetett a félkörív zárófalú *kisszalonba*. Ennek berendezése egységesebb, hatása intimebb, mint a nagyszaloné. Bútorzatának domináló elemei a baldachinos sarokpamlag és a hátoldalán furnérborítású támlás- és karosszékek.[44] Díszítésében két motívum változatai uralkodnak. A madaras-indás típus zsúfolt változata az üvegtáblakon, oldottabb, levegősebb variánsa a tapétán, emblémaszerűen pedig a falburkolat és a bútorok berakásain jelenik meg. A bútorhuzat tulipános-liliomos összetett, nagy motívuma a bútorformákhoz illeszkedik. A támlás székeken keretezés nélkül, a karosszékeken ovális keretben, a pamlagon az ovális kereteket összekötő virágmotívummal kiegészítve más-más hatást ad. Az asztalokon és a sarokpamlag baldachinján egyszerű geometrikus berakásos szegélyező motívumok vannak. (8., 9., 10. kép)

A nagyszalon átellenes oldalán négy szárnyú üvegajtó vezetett az *ebédlőbe*. Erről a helyiségről igen keveset tudunk. Feltételezhető, hogy egy tolóajtóval 1/3—2/3 arányban ketté lehetett osztani. Egyik bejárata a hallból nyíló, már említett félköríves üvegezett ajtó volt, a másik egy kis tálaló előtérbe nyílt, ahova az étellift is vezetett. Ezt az egyébként egyszerű formájú kétszárnyú ajtót az tette hangsúlyossá, hogy keretezése két előrelépő fapillérrel és zárópárkánnyal a térbe is benyúlt. Két oldalán egy-egy egyszerűbb, a szemközti falon gazdagabban tagolt ebédlőszekrény állt. Ezeknek a homorú és domború ívek váltakozásával formált tömegei szépen

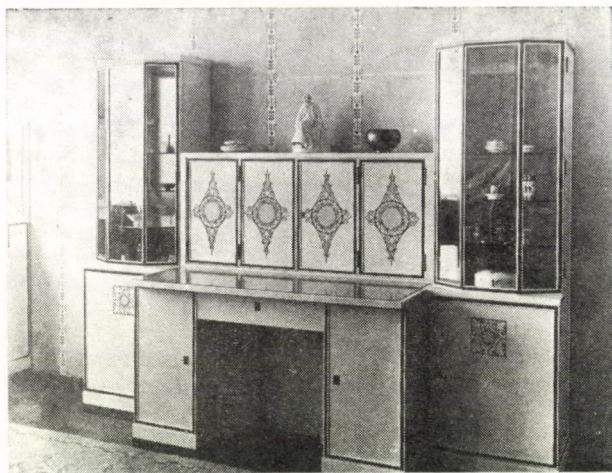


10. Részlet a kisszalonból. (Vágó-hagyaték)

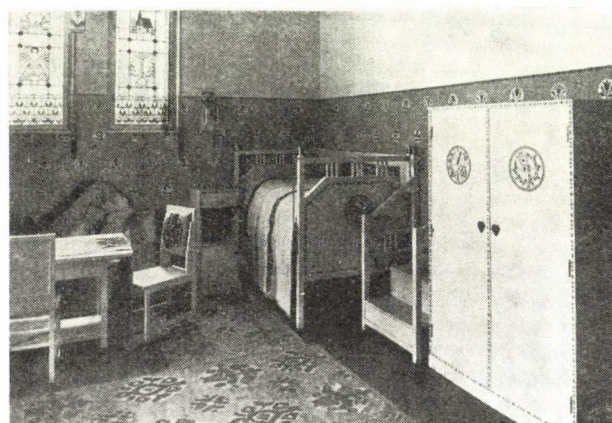
harmonizáltak sík felületeikkel, akárcsak az alsó szint tömör falfelületei a felső, vékony fémkeretbe foglalt, metszett üvegeivel és a tálalórész csempe hátlapjával. Ezt egészítették ki a mértéktartóan alkalmazott gyöngyházberakások, valamint a műves kialakítású, szív alakú kulcspajzsok és a zsanérveretek. A nagy kredenc fölött hármass osztású, hatszögletű ablaknyílás, figurális üvegfestménnyel.[45] Egyelőre nincs adatunk arra, hogy a helyiség másik két, azonos formájú ablakán volt-e üvegfestmény. A falakon meghatározott helyeken kékmázás



11. Ülőgarnitúra a női hálószobában. (Vágó-hagyaték)



12. A leányszoba íróasztala. (Vágó-hagyaték)



13. Részlet a gyermekszobából. (M. I. 1912/298. kép nyomán)



14. Csók István: Falkép a Schiffer-villa női hálószobájából. MNG. Fotó: Magyar Jánosné.

Zsolnay-kerámia burkolat. Az egyenlő szárú trapéz záródású ablaknyílás formája megismétlődik az ebédlő-székek támláin. (20. kép)

A földszinti terem sor kialakítása imponálóan nagyvonalú és invenciózus. Tudomásunk szerint a két szint magasságú, *aszimmetrikus elhelyezésű* hall előzmények nélküli a magyar emlékenyanyagban. Szokatlan az is, hogy Vágó milyen szabadon bánik az eltérő nyílástípusokkal, az általuk létrehozott térkapcsolatokkal. Változatosan oszt meg és nyit össze tereket. Az ebédlő-nagyszalon-kisszalon térsor különböző ajtótipusokkal teljesen egybenyitható volt, de négy térre is lehetett osztani. A dolgozószoba látványába egyenes rátekintéssel bekapcsolta a hall szobrokkal és növényekkel díszített vízmedencéjét is. A nagy termekben külön tereket alakított ki kis fürkékkel és változó belmagasságokkal úgy, hogy megemelte a padlószintet, vagy alacsonyabbra hozta a mennyezetet. A kor legjobb európai épületeivel azonos színvonalú a nagy nyitott terek és az azokhoz csatlakozó kisebb, inkább zárt hatású fürkék kapcsolata. Bennük a nagyvilágosság és intimitás együttes igényének a századfordulóra oly jellemző kettős affinitását fogalmazta meg az építészet eszközeivel.

Míg a földszint — a szokásoknak megfelelően — a társasági érintkezés színhelye, az emeleti szobák a család belső életének terei.

A hallban kétkarú lépcső vezet a galériára. A lépcsőről balra, ÉK-re nyílik a házvezető lakrésze. Az emeleti szobasor a földszinti teremegyesítés fölött szintén I. alakban övezi a hallt. A galéria kis előtérben végződik, ahonnan ajtó nyílik az úgynevezett „fürdőcsarnokba”. A helyiség két részből állt, az öltözőből és a fürdőből. [46] A fürdőrészt négy, magasan levő, íves záródású ablakkal nyílt a kertre, míg az öltöző ornamentális, ovális, lapos üvegkupolán kapott világítást. Az öltözőből nyíló ajtók és a mennyezetig beépített szekrények díszítése azonos: négyzetmintás, gyöngyház berakásos. A fürdőmedence három lépcsőfoknyira volt a padlóba süllyesztve, kék Zsolnay-kerámia burkolatában elszórtan halas és vízilimos csempékkel.

Az öltözőből jobbra és balra nyíltak a házastársak hálószobái. Jobbra, a női hálószobában fejrészével kis mélységű fürkében állt az ágy, fölötté íves záródású keretben Csók István pannója. [47] Az ágy, a falburkolat és a pannókeret egyszerű, berakásos díszítése azonos. A szoba berendezéséből ismerünk még egy ülőgarnitúrát, amely négyüléses, beépített kanapéból, két karosszékből és kis kerek asztalkából állt. [48] A garnitúra huzatának mintája jellegében igen eltér a ház többi berendezésétől: egészen világos alapon laza foltokban elhelyezett virágok. Anyaga feltehetően selyem vagy szatén. A kanapé két oldalán levő keskeny szekrények egyben szobrok talapzatául is szolgálnak. (11. kép)

A balra nyíló férfi hálószoba, az épület legpuritánabb berendezett helyisége, amely leginkább magán viseli a Wiener Werkstätte hatását. Az ágy hasonló a másik szobáéhoz, de berakások nélküli. Támláinak lépcsőzetes profilú díszítése ismétlődik a szoba összes bútórán. [49] A tapéta teljesen egyedi. Apró négyzetekből alakított sorok négyzethálójá borítja be az egész falfelületet. Minden négyzet közepén vignette, négy különböző típus, váltokozva. Az ágytakarót a négyzetes sorok kereszt irányban csíkozzák, középen egy hosszanti csík, melynek két oldalán egy-egy vignette-sor. Az öt négyzetes hasákból alakított csillár igazodik a berendezés geometrikus rendjéhez. [50]

A hálószoba után következő *nappali szoba*, amely a kisszalon fölött helyezkedik el, egyszerűbb, családiasabb változata földszinti párjának.

A galériáról, a nappaliból és a lányszobából nyílt ajtó a *reggeliző szobába*, ahonnan két ablakkal közrefogott ajtó vezetett a loggiára. A népies reggeliző szoba jellegzetes, ún. „deszkastílusban” készült. Előképe az ácsolt parasztbútor. A zöldre pácolt és fényezett fenyőfa falipolcot, támlás padot és székeket faragás díszítette. A szoba népies jellegét teljesebbé tették a hűszett kalotaszegi párnák, terítők és áttételesebb módon az ablak üvegfestése is. [51]

A *lányszoba* világos, festett bútorzata sima vonalú, egyszerű. A bútorok ajtóit, fiókjait, oldallapjait, a vitrinek szegélyeit sötét léc keretezi. A szekreter ajtajának csaknem geometrikussá stilizált virágdíszje variációkban visszatér a szekrény oldalán és az ágytakarón is. A bútorok sötét léckeretezésének megfelelői az ágytakaróra varrt sötét osztószalagok. Míg a villa többi szobájában értékes keleti perzsák borították a parkettát, ebben a szobában világos, „modern” csomózott szőnyeg volt, amelynek mintája illeszkedett a berendezés díszítéséhez.[52] (12. kép)

A lányszoba után következő helyiségről semmiféle információnk sincs. Feltételezzük, hogy ebben a nagyméretű szobában a két középső Schiffer lány lakott.

Az emeleti szobák sorát a *gyermekszoba* zárja, ahova a galériáról egy előtérben át lehetett bemenni. Az előtérből ajtó nyílt a két lány szobájába, és egy feltételezett fürdőszobába is. A gyermekszoba fehér bútorait a széleket hangsúlyozó keskeny pontsorfestés, a szekrényajtókon és az ágyvégeken kör alakba foglalt leveles-virágos motívumok díszítették. A falon kb. 2 méter magasságig színes tapéta volt, kör alakba foglalt stilizált virágmotívumokkal. Az ablakvégeken merev, geometrizáló keretezésben mesekönyv-illusztrációkra emlékeztető képecskék (templom, tündér, madár stb.). A székek támlája himzett kárpitozású. Az asztalon és az ágyon himzett terítő. A szoba berendezésében és díszítésében sajátosan tükröződik a századforduló gyermekkultusza. A „kis felnőtt”-ként tekintett gyermek artisztikus, de statikus környezetet kap. (13. kép)

A második emelet csak az alapterület egyharmadán épült ki és a személyzet szobáinak adott helyet.

Az alagsorban a házmesterlakáson, a konyhán és a kazánházon kívül a hall alatt, azzal közvetlen összeköttetésben nagyméretű játéktér — biliárdszoba — volt.

A pannók

Mint már említettük a hallon kívül a villa három szobájában volt pannó. A dolgozószoba olvasófülkéje fölött Iványi Grünwald *Nyár* című képe volt beépítve.[53] A festmény Iványi Grünwald 1907 után kialakult dekoratív stílusának egyik jellegzetes darabja. A kerti jelenet ruhás és félakt figurái egymástól szinte független kis csoportokba rendeződnek, amelyek formális kapcsolatát kis „puttók” teremtik meg. A zsúfoltság, a buja természet, a középpontba helyezett, virággal tele kosár, a gyapjas bárny stb. a „Bőség” allegóriájává teszik a képet. (5. kép)

A nagyszalon társalgó fülkéjében levő Rippl-Rónai-pannó — nyilván a megrendelő kívánságára — Schiffernét ábrázolja négy lányával, egy asztal körül, a röviddel azelőtt vásárolt nagyszentmiklósi kastély parkjában.[54] A kép Rippl-Rónai „kukoricás” korszakának jellegzetes alkotása, amelyben az erős, sötét kontúrok közé fogott foltok mindegyike egyenrangú, az arcok nem egyénítettek és nem kapnak nagyobb hangsúlyt, mint egy szép virágáza. A kép központi motívuma a szépen megfestett terítő, amely körül rendeződnek el a figurák az „édes semmittevés” pózaiban. (21. kép)

A női hálószobában az ágy fölött Csók István képe: tág horizontú tájban, vízparton, dombtetőn, virágzó fa alatt négy női alak.[55] Közülük három lenge leplekbe öltözve, affektált mozdulataikkal mintha egy szimbolikus jelenet szereplői volnának. A negyedik, a balszáron álló, szembe forduló alakban Csók — jól felismerhetően — a feleségét festette meg. A három alak kortalan öltözetével ellentétben Csókné más képről is ismert, legutolsó dívat szerinti ruhájában jelenik meg, zavarba ejtő kettősséget teremtve ezzel a képen.[56] Bár a kép bizonyos vonásai visszautalnak Csók korábbi, szecessziósnak tartott képeire (Vámpírok, 1907; Nírvána, 1908.), a tizes években festett — ismert képek között társtalán. A szakirodalomban van utalás arra, hogy a tizes évek elején a kritikusok Csók művészetében egy új etap lehetőségét

látták.[57] A jelenet, bár nem értelmezhető pontosan, visszafogott erotikája nyilvánvaló. (14. kép)

Míg a hall képzőművészeti alkotásai tartalommal telítették és így uralták azt a teret, amelyben voltak, a pannók alkalmazkodtak ahhoz a környezethez, amelyben helyet kaptak, jelentőségük nem emelkedhetett túl ezen. A század első évtizedének magyar festészetében ki is alakult az a késő szecessziós, dekoratív stílus, amely ennek az igénynek megfelelt. Hogy milyen eltérő szemlélettel induló festők találkoztak ebben a stilizálásban, azt jól bizonyítják a Schiffer-villa pannói. Iványi Grünwald a plain air festészetből indult és alkotó módszere annyiban módosult, hogy a szabadban beállított és megfestett modellt a kép második változatában erős kontúrokkal határolt, nagy formákkal dekoratíván stilizálta. Rippl-Rónai festészetének erendő dekoratívítása mögül az az életérzés veszett ki, amely korai képein a nőalakok keresett mozdulatait izgatón ambivalens tartalmakkal tudta megtölteni. Csók elsősorban kolorista alkotó volt, akinek festészetében a vonal nem játszott fontos szerepet — őt csak a századforduló festészetének sztereotip motívumai kötik a szecesszióhoz. A Schiffer-villa számára készült képét, amelyet a látványhűség és a stilizáltság határára tart, a dekoratíván megfestett virágzó fa fogja egységre.

A tizes évekre kialakult dekoratív stílus kedvelt témája a tájba helyezett figurák csoportja, amely egyaránt öröksége a naturalizmusnak és az impresszionizmusnak, de a szimbolizmus nagy falképeinek is. Ekkorra azonban már elveszett a figurák együttesének önmagukon túlmutató jelentése, így elsősorban a hely szabja meg létezésüket. Ez magával hozza a hagyományos értelemben vett kompozíció felbomlását. Megszűnnek a képen belüli hangsúlyok, minden részlet egyenrangú lesz. Ez a stílus additív kompozíciós elvet érvényesít, amelyben a kép egyes elemei kiemelhetők és átcsoportosíthatók, így a kép bárhol lezárható, vagy a kereten túl is folytatható. Jó példák erre Iványi Grünwaldnak e korszakában festett művei. Bennük néhány beállított szituációt, pózt és sztereotip kelléket variál.[58]

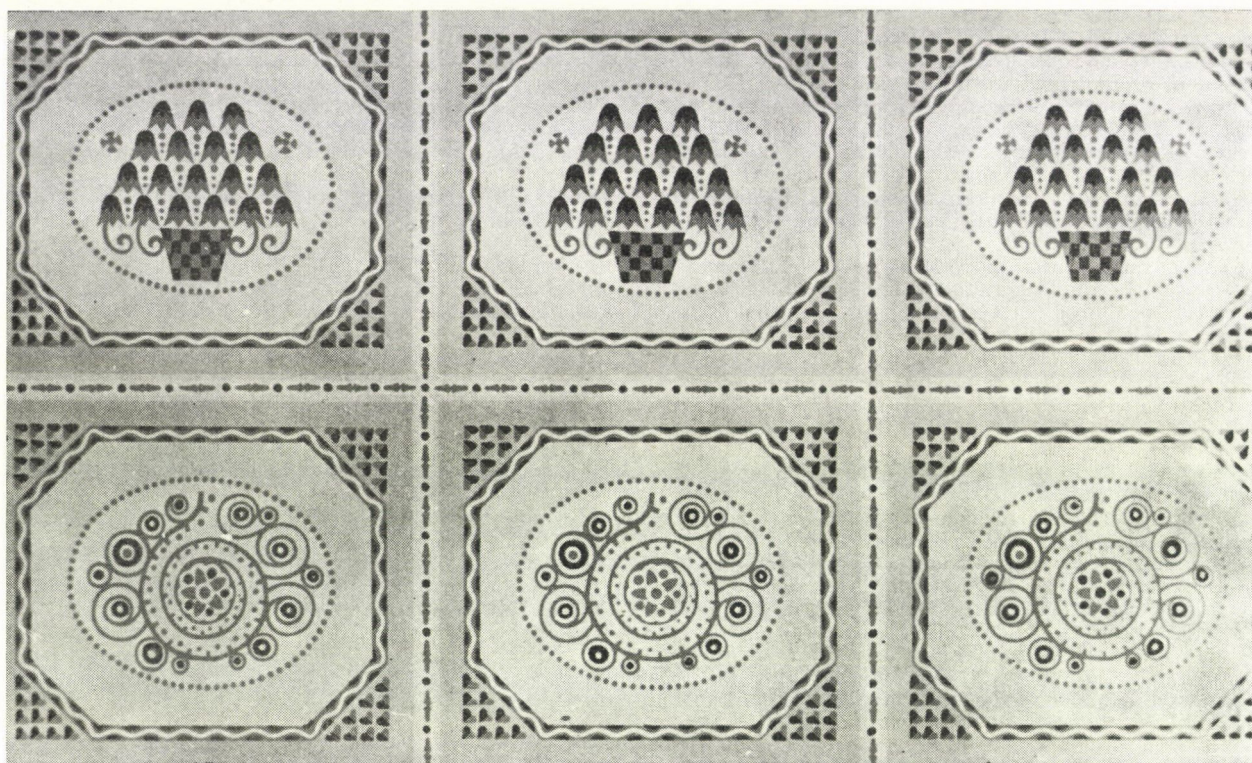
Közbevetett kitekintés

A leírás során többször hivatkoztunk analógiaként a Wiener Werkstätte-re, illetve osztrák építészekre — főleg Josef Hoffmannra. Amennyire kézenfekvőek és bizonyíthatóak ezek a hatások, ugyanúgy nyilvánvaló, hogy a Schiffer-villa mindenekelőtt a magyarországi szecesszió alakulásának terméke és függvénye. Ebből a szempontból igen szerencsés pillanatot kapunk.

A magyar szecesszió építészetében kb. 1909-től érezhető egy fordulat, amely a puritánabb szemlélettel, a szerkesztettség igényével, a premodern tendenciák megjelenését mutatja. Ebben a változásban kétségtelenül közrejátszik Josef Hoffmann, Max Fabiani és Adolf Loos hatása, akik már a század első éveitől ezt az új szemléletet képviselték. A közelség ellenére a magyar építészet erre a kezdeményezésre csak jóval később reagált. Még a Budapesten 1907–09-ben Josef Hoffmann tervei szerint épített — vagy átépített — Pikler-villának (II., Trombitás u. 19/a) sem volt közvetlen hatása. A század elején a lechneri nemzeti stíluseszmeny oly domináló volt, hogy minden idegen hatást programszerűen kirekesztett.

A tizes évek közepétől azonban ismét megerősödtek az eklektizáló tendenciák (Kozma-barokk, Vágó; Grünwald-villa), amelyek legfőbb jellemzői az épületbelsők túldíszített felületei.

A két időpont közötti rövid periódusban épült a Schiffer-villa (1910–12), amelyben a népies szecesszió erőnyei ötvöződnek a funkcionalizmus kezdeteivel. A magyar építészet már nem zárkózik el az osztrák hatástól, de annak modern szellemét sajátosan értelmezi. A Schiffer-villa az osztrák előképekkel összevetve a Hohe Warte művészvillái és a Palais Stocklet között foglal helyet. A Hohe Warte villáinál művészi programját tekintve igényesebb, de a Palais Stocklet-nál „földhöz-



15. A dolgozószoba mennyezetének ornamentikája. (Vágó-hagyaték)

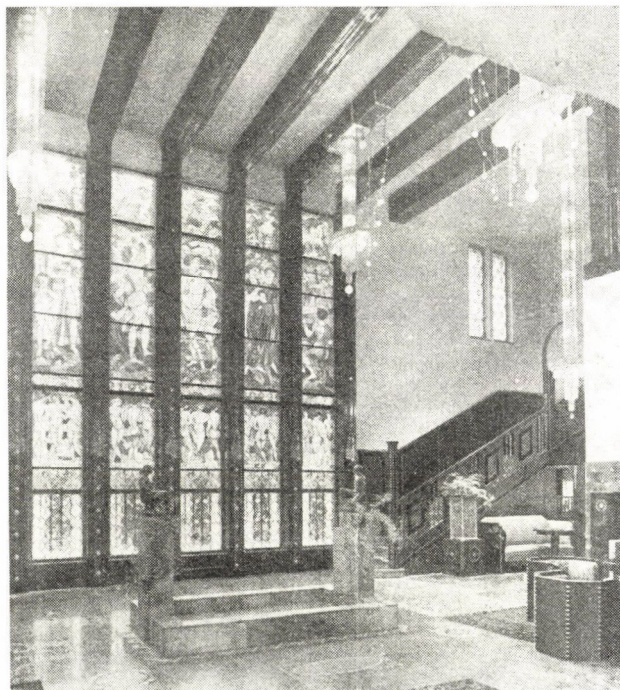


16. Vágó József terve a hall kerámia burkolatának ornamentális betétjéhez. JPM. Fotó: Kőhegyi Zoltán

ragadtabb". Annak kikristályosodott, steril stílusztságságát nem érte el. Feltehetően nem is törekedett rá, mint ahogy az anyagok ahhoz mért gazdagságát sem igényelte. Minden bizonnyal Schiffernek is megvolt az anyagi lehetősége a drága márványburkolatokra, aranyozásra stb., de Vágó a magyar szecesszió jellegzetes anyagát, a Zsolnay-kerámiát alkalmazta. Ezt viszont rendkívül változatosan és invenciózusan. Nem maradtak fenn színes fotók a villa berendezéséről, így a valóságos összehatás ma már nem rekonstruálható. A nyomokban meglevő üveglablakok és kerámia burkolatok azonban töredékes voltukban is különleges szépségre utalnak. A villa kevésbé volt egységes, mint osztrák előképei, de talán éppen emiatt „lakhatóbb” volt, az „otthon”-nak és a „műalkotás”-nak szervesebb egységét teremtette meg.

A hall

Az épület ismertetésekor nem tértünk ki a hall bemutatására. Építészeti és eszmei jelentősége indokolja, hogy külön egységként, részletesen tárgyaljuk. Ha feltételezzük, hogy a szecessziós ösztönművészeti törekvéseket legpregnansabban felmutató nagypolgári palota- és villa-



17. A hall. (M. I. 1912/280. kép nyomán.)

épületeknek volt valamilyen eszmei programjuk, akkor ez a Schiffer-villában a hallban valósult meg, és innen sugárzott ki a kisebb terekre. (17. kép)

A hallt, az épület központi terét a tervező nem centrálnan helyezte el, hanem teljesen balra tolta: a kapcsolódó terek három oldalról veszik körül, sőt térszervező funkciója inkább csak két irányban, DK és DNy felé érvényesül. A szélső helyzet következtében a két szint magasságú belső tér nem szorul felső világításra, amint az egykorú paloták központi szerepű csarnokában oly gyakori.

A $13 \times 9,5$ méter alapterületű és 7,4 m magasságú hall bal oldalfalát a bejáratától a galériára vezető lépcső indításág 7 m szélességben és a terem csaknem teljes magasságában Kernstok Károly üvegablaka foglalta el.

A bejárat falon két, egyenként két méter szélességű íves nyílás. A jobb oldali a lépcsőt hidalja át, a bal oldali ornamentális, metszett üvegbetétes ajtaja a dolgozószobába vezető átjáróba nyílik. Fölöttük Kernstok pannója. A kép alul követi a két ív vonalát, fönt kb. 1,5 méterrel a mennyezet alatt vízszintesen végződik, elhelyezése ezáltal esetleges. Ez annál inkább szembetűnő, mert a villában levő minden képzőművészeti alkotás szervesen illeszkedik környezetébe, minden tárgy, tárgye gyűttes kapcsolata gondosan komponált.

A kompozíciót két fatörzs osztja három részre. Középen Schiffer Miksa áll szemben, mellette jobbról és balról háttal egy-egy férfi. Kernstok Schiffer alakjában a portré szerű vonások mellett a mérnök idealizált képét is megrajzolja, amelyben a határozottság, a fizikai és szellemi energiák egyaránt bennfoglaltatnak. A jobb oldali mezőben lovat vezető férfi, bal oldalon vizet hordó aszszonyok. A háttérben alagút, viadukt, hid ábrázolása attributumszerűen utal Schiffer munkásságára, csakúgy mint a bal oldali mező háttérben a gerendát cipelő férfi alakok.

A pannó besötétedett, jelenleg nagyon rosszul látható, az azonban nyilvánvaló, hogy sem kompozíciójában, sem az egyes alakok megfestésében nem mérhető Kernstok jelentős műveivel. [59]

Az ablakkal szemközti falon a bejáratival alakban és méretben is megegyező íves záródású két nyílás, mindkettőben metszett üvegbetétes ajtó. Köztük Femes Beck Vilmos márvány virágmedencéje. Talapzata sötétzöld typos márvány, rajta három zömök, sárga jaspe márványoszlopon fehér carrarai márvány medence áll zöld növényekkel. A tiszszög négy oldalával határolt medence megközelítőleg négyzetes mezőiben egy-egy figura. A szobrász úgy komponálta a térdelő vagy ülő férfi- és nőalakok testtartását, mozdulatait, hogy betöltsék a mezőket. A négyzet átlóit az egyik irányban a felemelt és a támasztó kezek, a másikon a fej és a láb diagonálisa adja. A domborművek kompozíciója és faragása Hildebrandt elvein alapul, de mentes az ő műveinek szárazsától. [60]

A következő fal középső részét a kandalló foglalja el, tőle jobbra közlekedő tér vezet az ebédlőhöz, balra tágas, fülkeszerű kikapcsolás. Egyik falát a galériára vezető lépcső támfala alkotja. Emellett állt négyzetes posztamentumon Femes Beck domborított vörösréz virágtartója. Négy oldala hengeresen kiöblösödő élekben találkozik, rajtuk hullámos levél és pontozott virágdísz. A mezők felső felében kétalakos álló akt kompozíciók. Az egymás felé forduló testek, a felemelt és leeresztett karok hullámozó ritmusa összekapcsolja a figurákat és az egyes mezőket.

A hall vizuális közepét a kút jelöli ki. A téglány alakú márvány vízmedence magas márvány posztamentumain Femes Beck két bronzfigurája volt. A talapzatokon nyolcszögletű rézplakettek, közepükön domborított virágformában csobogó. [61]

Az intarziás márványpadló a medence alján is folytatódik. A medencét farkasfogmotívum keretezte, másutt ovális és kör alakban geometrikus minták. A falakon körben két méter magasságig sötétkék Zsolnaykerámia burkolat, az utolsó két csempesorban cikcakkban eozinmázás gombbetét szegély. A kandalló fölött és vele átellenben színes kerámia betét hangsúlyozza a falmezőt. A csigavonallá stilizált indák és az énekes-

madarak azonosak az alagsori előtér kandallórácsának motívumaival, de a levél- és virágdíszek gazdagabbak. (16. kép) Hasonló motívum tér vissza a márvány virágmedence fölött levő zománcozott villanykapcsoló-táblán. Ennek párdarabjai a lakás több pontján megtalálhatók.

A hall bútorzatát három társalgóegység ülögarnitúrája adta. A súlyos, hasábokból építkező, téralkotó méretű és jellegű garnitúrák Josef Hoffmann erős hatását mutatják.

A terem légtérét emelet magasságban övszerűen osztja a tölgyfa galéria mellvédje, amelynek háttéréből két emeleti ajtó látványa ragadja meg a nézőt. Az ajtókat négylépcsős béléttel gazdagított tölgyfa keret teszi hangsúlyossá. Mögöttük a lányszobák voltak, így kiemelésüket nem a funkció, hanem térbeli helyzetük indokolja.

Az ablaktáblákat elválasztó tartóelemek faburkolata a mennyezet fagerendáiban folytatódik. A gerendákról mélyen aláfüggő fém- és üvegcsillárok meghatározó formája a már többször említett ovális. A lámpatesteket világító gömbök füzerei övezik. A sokféle elemből összetett csillárok káprázatos fénnel áraszthatták el a termet. Az egész nagystílű téren azonban Kernstok üvegablaka uralkodott.

*

Vágó József előszeretettel adott helyet épületein képzőművészeti alkotásoknak. Sőt arra is vállalkozott, hogy közvetítsen a művészek és a megrendelők között, ahogy ezt Csorba Géza vagy Beck Ö. Pülöp is említi. [62] A hall szokatlan elhelyezése, üvegablakának páratlanul nagy mérete (kb. 50 m²) valószínűsíti, hogy Vágó olyan felületet akart teremteni Kernstok számára, amelyben a festő új anyagban — adott esetben üvegfestményen — egy összegző, nagy művet alkothat. Az épület nagy volumene és a megrendelő ambíciója megadták ehhez a feltételeket. Vágót és Kernstokot nemcsak azonos művészi nézeteik kapcsolhatták össze, hanem az a közös polgári radikális ideológia is, amely a legkülönbébb társaságokban összehozta őket. [63] Ezekben az években Kernstok elismerten a progresszív művészek szellemi vezére. Mindezek alapján feltételezzük, hogy a hall képzőművészeti programját Kernstok műve határozta meg. [64]

Kernstoknak két olyan vázlatát ismerjük, melyek biztosan az üvegablakhoz készültek. [65] Ezek alig térnek el a kivitelezett műtől. Egy korabeli kiállítási kritika azonban megemlíti, hogy „ezekhez az ablaktervekhez hosszas küzdelem után jutott el a művész, amiről három, négy, a kivitelre szánttól eltérő vázlatos terv is tanúskodik.” [66] Kernstok 1911-es katalógusából ismerünk négy „karton üveg vázlatot”, melyek feltehetően szénrajzok. [67] Közismert a pécsi Janus Pannonius Múzeumban őrzött négy színes karton, melyek a fő képmű négy első táblájához készültek. [68] Magántulajdonból ismert az alsó figurális sáv kompozíciói közül négynek a kartonja. [69] Feltehető, hogy ennél sokkal több vázlat volt, hiszen a megelőző évek táblaképein alig találjuk az üvegablak előzményeit. Az 1909–11 között készült, szabad tájban, esetleg fának támaszkodva álló fiúaktok mutatnak valamelyes rokonságot az üvegablak egyes figuráival. Szellemükben rokonok a lovas kompozíciók is, amelyekben a természet és ember viszonya a reális környezettől elvonatkoztatva egy ideális szférába kerül. Ennek az „ideális világ”-nak a megjelenítése az üvegablak témája. (18., 19. és címlapkép)

Főképeinek hat tábláján virágzó fák alatt ruhás és ruhátlan emberalakok. A virágzó lombok teljesen betöltik a kép felső negyedét, szinte dekoratív mustrává alakulnak, de a fatörzs-faágak vonalai összekötik az alattuk levő figurális táblákkal. Az előtér alakjainak kompozíciója a szélen ülő figurák által a középső táblák felemelt karú aktjaiig emelkedő ívet ír le. Laza kapcsolatukat a háttérben levő alakok hangulatilag kiegészítik. A fő képmű az üvegablak felületének kb. felét tölti ki. Alatta keskeny virágmintás szegéllyel elválasztva ismét figurális sáv következik. Benne háromalakos női aktcsoportok, szembe, illetve háttal forduló figurákkal. Csoportfűzésük váltakozó ritmusa frízszerű dekorativitást



18. Kernstok Károly: Üvegablakterv. MNG. Fotó: Petrás István

eredményez, és alárendeli őket a főkompozíciónak. Az ablak alsó negyedében stilizált növényi formákból alakított ornamentika, hat táblán azonosan ismétlődve. Az egyes táblák közepén sötétebb árnyalatok, melyeket világosabb bordüre vesz körül.

Az üvegablak alsó sávjai tehát előkészítik, kiemelik a nagylélegzetű felső kompozíciót. Ebben Kernstok valóban egy összegző művet alkotott, amelyben filozófiai világlátása és a megelőző évek festői formakutatása ideális egységben találkozott.

Az alakok cselekvés nélküli létezésében a konfliktusmentes harmónia testesül meg. Az emberi létnek egy áhított, sosemvolt paradicsomi állapota, amelyben az idő folyamatosága megszűnik, nincs múlt és jövő, hanem csak az örökkévalósággá emelt jelen. A reflexió nélküli figurák nem utalnak önmagukon túlra, mindegyikük saját létezésébe zárt, mégis kapcsolatban vannak egymással. Mozdulataik nem vonatkoznak semmiféle reális élethelyzetre, elvontságuk természetessé teszi a ruhás és ruhátlan alakok együttlétét. *Arkádiának* a századforduló művészetében oly kedvelt megjelenítése Kernstok művében nem nosztalgikus. Nem egy valaha volt harmóniát idéz vissza, hanem szinte hisz annak eljövételében. Az időtlenség és nyugalom biztonsággal és erővel párosul, amelyet az alakok szerkezetessége emel ki. Az a mód, ahogy Kernstok ez idő tájt készült festményein hangsúlyozza az emberi test strukturáltságát, kiemeli a kontúrokat, az üvegablak ólomosztásaiban funkcioná-

lisan is értelmet nyer. Az alakokat körülvevő táj és vegetáció aprólékosan dekoratív stilizáltságával ellentétben a figurák belső osztásait a szerkezetesség határozza meg. Kernstok komolyan vette a műfaji kötöttségeket, minden négyzetcentiméternyi felületet pontosan értelmezett, így a *forma* ebben a műben minden korábbi festményénél kiemeltebb jelentőséget kapott.

Míg az üvegablak hatalmas méreteivel inkább csak távolról vagy a galériáról érvényesült, Fémek Beck munkái a szemlélő magasságában voltak elhelyezve. Három különböző anyagból és technikával — faragott márvány, trébelt vörösréz, öntött bronz — készültek, kifejezve ezzel is a szecesszió anyagszeretetét és vonzalmát azok változatos alakítása iránt. A virágtartók funkcionálisak, díszítésük bár elsősorban dekoratív jellegű, mégis érvényesül bennük a századforduló művészetének tárgyakat átélkesítő szelleme.

A magyar szecesszió jellemzője, hogy ornamentális motívumai általában statikusak, önmagukban zárt egységek. Egymásnak felelgető formai elemeik teremtik meg közöttük az összhangot, nem lineáris, hanem ritmikus kapcsolatokkal fogva össze az adott felületet vagy teret. A hall tárgyai között az emberi alakok és mozdulatok ritmusa a térszervező elem. A márványmedence egyfigurás mezői a virágtartó kettős csoportjaiban, majd az üvegablak frizének hárommalakos kompozícióiban folytatódnak. Az egymástól messze álló tárgyak így kapcsolatban vannak egymással, szinte térbeli láncra fűzik



19. Kernstok Károly: A Schiffer-villa halljának üvegablaka. Részlet. Fotó: Petrás István

fel a látványt, amely az üvegablakban ér véget. A testek hajlásának, a karok íveinek vonalai végig hullámszerűen a térben, minden tárgy szinte előkészíti a főmotívumot: a színes, sugárzó Árkádia-képet.

A hatalmas, az egész teret uraló kompozíciónak bensőséges, emberközeli párdarabja a vele párhuzamosan elhelyezett kút. A századforduló szobrászatának ez az épületbelsőben és szabad tereken egyaránt kedvelt műfaja Femes Beck felfogásában ugyanúgy az Árkádia-gondolat kör kifejezője, mint Kernstok üvegablaka. Az egymással szemben elhelyezett két figurának igazi kapcsolata csak egymással van, főnézetük a szemlélő számára sohasem tárul fel. Ebben az értelmezésben a kút egy olyan zárt, befelé forduló, önálló építészeti-plasztikai egység, amely egy öntörvényű univerzum képe. A két figurában a századfordulón oly kedvelt Ádám-Éva motívum szenvedélyes, a büntudattól és erotikától fűtött ábrázolása lecsendesül, a férfiban és nőben megtestesülő emberi létezés kifejezésévé válik. Térdelő helyzetük, a felemelt karok teljesen irreális mozgulata tülemeli őket a valóságos testtartások és cselekvések tartományain. Egy valóságon túli világ részesei, amelyben apró,

finom gesztusok közvetítik az érzéseket, kapcsolatot teremtvén „lélektől-lélekig”.

A hall programjának az emberi alakok és mozdulatok által közvetített harmonikus Árkádia-képe a marées-i eszményt valósítja meg. Az egymással összetartozó tárgyak és alkotások nemcsak ábrázolják, hanem egy téregyüttesben meg is idézik Árkádiát, nemcsak látjuk, hanem be is lépünk abba a világba, amelynek varázsát Femes Beck így fogalmazta meg Marées-ról írt esszéjében: „Valami fönnézés érzés vesz rajtunk erőt, ha a színpompától duzzadó, harmonikus embereket egyszerű, mindennapi cselekedeteikben látjuk megörökítve munkáin. A gesztusoknak meggyőző ereje, a szemnek jól eső kiegyensúlyozottsága felejteti velünk, hogy képek előtt állunk, és elvisz bennünket egy a maga teljességében határolt, és mégis harmonikus világba; amely teljesen Marées-é és mégis mindannyiunké. Fáradásnak, a munkának nyomait veszítjük, s mint egy természeti jelenség, mely szép, és minden fázisában logikus, hat reánk e csendes világ.” [70]

A Schiffer-villa halljának „csendes világában” a formák határozottsága és szerkezetessége uralkodik, ami bár-



20. Rippl-Rónai József: Schiffer Miksáné lányaival. Pannó a nagyszalon társalgófülkéjéből. MNG. Fotó: Magyar Jánosné



21. Tálalószekrény az ebédlőben, fölötté figurális üvegablak (Iványi Grünwald?) (M. I. 1912/288. kép nyomán)

mennyire is a Hildebrandt—Marées-i elveken alapul, már túlmutat a Marées-alakok lágy formálásán, kicsit rezignált passzivitásán. A tízes években kibontakozó magyar művészet ismeretében úgy tűnik, hogy a Schiffer villa együttese olyan fordulópont, amely összpontosítva mutatja fel a szecessziós-szimbolista művészet-eszmény jegyeit, de előrejelzi a következő évek dinamikus formálását, aktív, expresszív-szerkezetes képépítését is.

*

Köszönetet mondunk Gerle János építésznek, aki a Vágó-hagyatékban levő fotókat rendelkezésünkre bocsátotta; Joó Dezsőnek, a HUNGAROFRICT székház gondnokának, aki lehetővé tette, hogy bejárjuk az épületet; Mendöl Zsuzsa művészettörténésznek, a pécsi JPM munkatársának, aki felvilágosítást adott a Zsolnay-gyári megrendelésekről, és elküldte Vágó rajzainak fotókópiáit; Petrás István fotóművésznek, aki a Kernstok üvegablakokról a 30-as években készített felvételeit önzetlenül a rendelkezésünkre bocsátotta; Sinkó Katalin művészettörténésznek, az MNG munkatársának, aki az MNG-ban levő pannókat azonosította és azok fotóit rendelkezésünkre bocsátotta; Szklabony Lajos építésznek, a SZÖVTERV munkatársának, akitől megkaptuk az átépítési tervrajzok másolatait és Terbócz Tamásnak, Schiffer Miksa unokájának, a családra és az épületre vonatkozó adatokért, valamint azért, hogy bejárta velünk az épületet és segített az egyes helyiségek azonosításában.

Gábor Eszter—Nagy Ildikó—Sármány Ilona

JEGYZETEK

- 1 Lengyel Géza: Kernstok Károly. Nyugat 1911. 4. évf. II. kötet 1068. o.
- 2 E. a. (Elek Artúr): Fémek Vilmos szobrai. Az Újság 1912. okt. 8. 23. o.
- 3 Lengyel Géza: Egy Munkácsy-utcai villáról. Magyar Iparművészet 1912. 15. évf. 284. 289. o.
- 4 Pénzügyi Compass 20. évf. 1910–1911. A nyilvános számadásra kötelezett vállalatok és a nagyipar évkönyve. Szerk.: Kormos Alfréd. Budapest, é. n. 251–253. o.
- 5 Magyar Pénzügyi Compass 1922–1923. 264. o.
- 6 Geber Antal: Magyar műgyűjtők. Kézirat, II. kötet 300. o.
- 7 A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítására. Bp. 1919. 25., 27., 49., 53., 56–59., 62., 72., 87–92., 94–97. o.
- 8 A porcelán- és szőnyeggyűjteményre vonatkozóan az egykorú interieur fotók, valamint Terbócz Tamás szíves közlése ad támpontokat, az ezüsttárgyakról a szóbeli közlésen kívül l.: Az Országos Magyar Iparművészet Múzeum Régi ezüstkiállításának leíró lajstroma. Szerk.: Csányi Károly. Bp. 1927. 8., 22–23. o.

- 9 L. a 7. jegyzetet.
- 10 Jolán Balogh: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, Bd. I. Bp. 1975. 161. o.
- 11 Az 50 éves Pesti Hírlap jubileumi albuma. Bp. 1928. 894–895. o.
- 12 Ki kicsoda? Kortársak lexikona. Bp. é. n. (1936) 838. o.
- 13 Az 50 éves Pesti Hírlap jubileumi albuma. 903–904. o.
- 14 I. m. 894. o.
- 15 Radnóti József: Pesti pénzüligarchák. Bp. 1929. 149–150. o.
- 16 I. A magyarországi szimbolikus nagypáholy védelme alatt működött páholyok tagjainak névsora. Bp. 1921.
- 17 Hermann Lipót: A művészasztal. Bp. 1958. 124. o.
- 18 Radnóti József: i. m. 149–157. o.; Schiffer, amikor a lőtenyésztésbe és futtatásba fogott álnéven a háttérben maradt és csak akkor fedte fel inkognitóját, amikor sorozatos győzelmekkel már biztosította e téren is elsőségét. (Az 50 éves Pesti Hírlap jubileumi albuma. 894–895. o.)
- 19 Ki kicsoda? i. m. 718. o.; Strasser Miksa: A Magánmérnökök

Országos Szövetsége. In: Az 50 éves Vállalkozók Lapja jubileumi albuma, 1879–1929. Szerk.: Lakatos Mihály. Bp. é. n. 61–63. o.

20 Lengyel Géza: Kernstok Károly. Nyugat, 1911. 4. évf. II. kötet 1068. o.; Sz.n.: Kernstock (sic!) üvegei. A Lakás, 1912. 2. évf. 3. sz. 14. o.; Lengyel Géza: Egy Munkácsy-utcai villáról. Magyar Iparművészet, 1912. 15. évf. 284., 289. o.; e.a. (Elek Artúr): Femes Vilmos szobrai. Az Újság, 1912. okt. 8. 23. o.; A. S. Levelus: Hungarian architecture and decoration. The Studio Year Book of Decorative Art, 1913. London, Paris, New York, 227–228., 234., 235., 238., 239. o.

21 Terbócz Tamás szíves közlése.

22 Femes Beck Vilmos: Márvány virágmedence, 120 × 109 × 50 cm. Eredeti helyén.

23 Kernstok Károly: Falkép, o.v. megközelítő méretei: 350 × 560 cm. Eredeti helyén. Vázlata a BTM-ben: o. v., 37 × 72 cm., j. k. l.: Kernstok Károly, 1912. Ltsz: KM 69. 111. i.

24 L. Magyar Iparművészet, 1912. 15. évf. 302. o. 288. kép. Az ebédlőszekrényt készítette: Krámer Henrik. (A villa vállalati székháza alakítása során az ebédlő falakkal háromfelé osztották és az ebédlőszekrény útban levő jobb oldali vitrin-szárnyát eltávolították.)

25 Csók István: Falkép, o. v. 207 × 223 cm. j. n. MNG Ltsz: 81. 32 T. A kép ez idáig publikálatlan volt. A Vágó-hagyatékából ismerünk róla egy nagyon rossz minőségű fotót, ez tájékoztat eredeti elhelyezéséről. A mű három és fél évtizedig lappangott és 1981 novemberében bukkant fel két társával együtt. A szerzőt félreismerhetetlen stílusi jegyek alapján akkor sikerült Csók Istvánban meghatároznunk.

26 Iványi Grünwald Béla: Nyár, o.v. 133 × 360 cm. j.n. MNG Ltsz: 81. 34 T. L. Iványi Grünwald Béla festményeinek és magyar műgyűjtemények bemutatása. I. Dr. Sonnenfeld Zsigmond gyűjteményéből. (Az Ernst Múzeum kiállításai VII.) Bp. 1913. 15. o. 34. sz. „Nyár. Schiffer Miksa úr tulajdona.” Az előző, számozatlan képtáblán reprodukálva. Ezt a reprodukciót közli *Telepy Katalin*: Iványi Grünwald. Bp. 1976. 19. o. és *Szabadi Judit*: A magyar szecesszió művészete; festészet, grafika, szobrászat. Bp. 1979. 69. kép. Mindketten a kecskeméti városháza külsejére tervezett falkép ismeretlen helyen levő vázlataként említik. L. *Telepy i. h.*, *Szabadi i. m.* 125. o. A mű 1981. novemberében került meg.

27 Rippl-Rónai József: Falkép (Schifferné lányaival) o.v. 155 × 331 cm. J.j.l. „Rónai”; jelzés a hátoldalon: „Rippl-Rónai 1911.” MNG Ltsz: 81. 33 T. A Magyar Iparművészet 1912. 15. évf. 317. o. 302. sz. képen bemutatta a pamlagfülkét. A panno ennek ellenére nem szerepelt a Rippl-Rónai-irodalomban. A kép ez ideig lappangott és 1981 novemberében került elő.

28 Femes Beck Vilmos: Térdepülő nő, bronz, 58 cm. Székesfehérvár, István Király Múzeum, Ltsz: 68. 90. 1.

29 Femes Beck Vilmos: Fiú akt (Férfi akt), bronz, 58 cm. MNG. Ltsz: 52. 26. Ybl Ervin elmondása szerint ő a két szobrot egy MŰH-telen találta. (Kovács Péter szíves közlése.)

30 Ld. a Fővárosi Tervtár 28.305 Hrsz. iratkötegében a külön nem számozott beadványokat.

31 A Munkácsy Mihály utca 19. sz. telek helyrajzi száma 28.305. A Fővárosi Tervtárból az épületre vonatkozó teljes tervanyag eltűnt. Vágó József 1936-ban rendezett kiállításán 126–140 tételszámok alatt szerepeltek a „Munkácsy utcai magánpalota részletei (Épült 1910)” (Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület. Vágó József építőművész kiállításának katalógusa. 1936. május 7–21. Bp. 1936. 8. számozatlan o.) A Magyar Iparművészet 1912. novemberi száma már a berendezett villáról közöl 31 fotót Lengyel Géza írásának illusztrációjaként. (L. 3. sz. jegyzet.)

32 Fz a megoldás az 1900-as évek bécsi építészeinek, Otto Wagnernek és Adolf Loosnak a hatására utal.

33 Az épületnek az alább következő leírása az eredeti állapot rekonstrukciójára törekszik. Az ismételt átalakítások során teljesen beépített második emelet és néhány újonnan vágott, illetve befalazott régi ablak miatt ma már egyetlen homlokzat sem adja az eredeti képet — az épület tömege is megváltozott.

34 A Vágó-hagyatékából előkerült főhomlokzati fotón a félkúp fedésű tetőrész alatt figurális fríz rajza látható. Tekintve, hogy a Magyar Iparművészet 1912. 285. o.-on ugyanazt a felvételt közölte, de fríz nélkül, feltételezzük, hogy Vágó erre a helyre frízt tervezett, amelynek rajza utólag került a fotóra, csakúgy, mint a lépcsőfeljáró mellvédjén látható szobor képe. A fríz kompozíciója és alakjai Kernstok hasonló elhelyezései munkáira emlékeztetnek. A folyóiratban közölt fotón ez az egyetlen vakolt felület, egyébként az egész homlokzat kőlapokkal burkolt.

35 A lépcsőház eredeti üveglakáiból mára már csak néhány tábla maradt meg.

36 Az épület bővítései a hátsó homlokzathoz kapcsolódva készült az új szárny. Az átalakítás a homlokzat jobb oldalát a félreismerhetetlenségig eltorzította.

37 A századforduló belsőépítészetében az gyakori megoldás, hogy egy nagyobb teret kis, intim fülkével (olvasó-, pamlag-stb. fülke) bővítenek, az angol „Arts and Crafts” hatására terjedt el, és a kandallófülkéből származtatható.

38 L. 26. sz. jegyzet.

39 Mesterét egyelőre nem tudtuk meghatározni.

40 L. 27. sz. jegyzet.

41 Négy plakett fotóját közölte a Magyar Iparművészet 1912.

15. évf. 313. o. 292–295. sz. képein. Ugyanezek a reprodukciók jelentek meg Kisfaludi Strobl Zsigmond: Emberek és szobrok, Bp. 1969. 22. o. Egyik forrás sem jelöli meg pontosan a plakettek helyét. Vágó József hagyatékában a szalonról fennmaradt fotók segítségével sikerült azt meghatároznunk.

42 Feltűnő, hogy egy ilyen gondos művészi programmal, a reprezentáció igényével megtervezett villában éppen a szalon berendezése ennyire heterogén. Feltételezzük, hogy az ablakok előtti ülógarnitúrák csak provizóriusak.

43 A négyszög és a gömb, illetve a kör ilyen optikai szembeállításra, párbeszédre a Wiener Werkstätte formavilágára volt igen jellemző.

44 A garnitúra székeinek pontos szerkezeti előképe Josef Hoffmann 1901-ben tervezett széke. (The Studio Special Number 1906. The Art-Revival in Austria c. 14. ábra. L. még: Moderne Vergangetheit 1800–1900. Wien, 1981. 228. ábra.) Vágó formai változtatásai a furnérlemez alkalmazásából adódnak.

45 Az ablak elpusztult. Egykori fotója megjelent a Magyar Iparművészet 1912. 15. évf. 302. o. 288. sz. képen. A kép aláírásában nem közölték a tervező nevét. A karton nem ismeretes. *Körmeny András*: Kernstok Károly, Bp. 1936. 19. o.-on említi, hogy Kernstok a Schiffer-villa előcsarnoka és ebédlője számából adódnak. Ennek ellenére, bár írott adataink nincsenek — csupán stíluskritikai alapon — mégis hajlunk arra a feltevésre, hogy a nevezett ablak kartonját Iványi Grünwald Béla készítette. Iványi Grünwald szerzősége mellett szól a növényi keretezésnek és a középső tábla jobb oldali figurájának rokonsága Iványi Grünwald 1913-as Tavasz ébredése c. képével. (L. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Az 1913/1914. évi téli kiállítás tárgymutatója. Bp. é. n. 64. o. 574. sz. kép.) A jobb oldali tábla figurák rokon a dolgozószoba pannójának gyermekfigurájával (fej, haj és még a térdhajlat megrajzolása is). Kernstok szerzőségét kétségessé teszi, ha a két üveglakról fennmaradt fotókat összevetjük. A testfelületek bontása, a drapéria-kezelés egyaránt eltérő, akárcsak a növényi keretezés alkalmazása. Az egyes figurákra utaló alakokat sem találunk Kernstok művei között. A jobb oldali tábla gyermekfigurájához hasonló tömzsi alakot nem ismerünk az oeuvre-ben — de kiváltképpen idegen ez a tízes évek elejének hangsúlyozottan karcsú fiúaktjai mellett.

46 A fürdőszoba előterét, az öltözőt L. Magyar Iparművészet 1912. 15. évf. 304. o. 291. sz. kép, a csempézett fürdőszóról L. a pécsi Janus Pannonius Múzeum adattárában a 61.168/3; 171/8; sz. rajzokat.

47 L. a 25. sz. jegyzet.

48 A két karosszék annak a típusnak változata, amely a „Postsparkasse-karosszék” néven vonult be a köztudatba, és amelyet Otto Wagner tervezett 1902-ben.

49 Az egyre mélyülő betétekből kialakuló lépcsőzetes profil jellemző Josef Hoffmann bútoraira. Pl. „Wohnung Dr. St. Berlin” L. Deutsche Kunst und Dekoration, 1905. Bd. 17. 151, 152, 153, 162, 163. o.

50 A csillár számos analógiája közül l.: Josef Hoffmann csillárját a Villa Spitzer halljában (Wien, Steingasse 4.) 1901–1902. Publikálva: Das Interieur, 1903. 4. évf. 104. o. vagy a budapesti Pikler-villa csillárjait.

51 A századfordulótól szokássá vált, hogy a polgári otthonok egy-egy — kevésbé reprezentatív — helyiséget népies bútorokkal rendeztek be. Nappali szoba csak ritkán készült ilyen stílusban, többnyire a magyaros szecessziót képviselő művészek rendezték be így otthonukat.

52 A késő szecesszióban a polgári lakásokban a család magánéletét szolgáló szobák berendezése leegyszeresődött és ezzel lehetőség adódott a funkcionalitás felé mutató egyszerű, sima formák alkalmazására. A Schiffer-villa lányoszobájának berendezése analóg pl. a Pikler-villa lányoszobájával is.

53 L. 26. jegyzet.

54 L. 27. jegyzet.

55 L. 25. jegyzet.

56 Csók István: Az első séta, o.v. 64 × 75 cm. MNG Ltsz: 62. 50 T. (1910. egykor Wolfner József tul.) L. Csók István kiállítása. Tárgymutató. Műcsarnok. Bp. 1914. 19. o. 57. tétel; repr. 30. számozatlan táblán.

57 Lengyel Géza: Csók István. A Gyűjtő, 1912. 1. évf. 33. o. 58 A Révay-villa pannójának terített asztala kis változtatással került át az „Uzsonnázók”-ra. A „Tavasz ébredése” ülő figurája a Schiffer-villa-beli „Nyár” középső csoportjával együtt jelenik meg a mai Művész-cukrászda (Bp. VI., Népköztársaság u. 29) belső termében.

59 L. 23. jegyzet.

60 L. 22. jegyzet.

61 Femes Beck Vilmos kútja már nem létezik, a márványmedencét és a szobrok márványtalapzatát eltávolították eredeti helyükről. A bronzfigurák megvannak. L. 28., 29. jegyzeteket.

62 MKCS-C-I. 37/103/5 Sós Gyula beszélgetése Csorba Gézával, 1951. jún. 5. *Beck O. Fülöp* emlékezései Bp. 1957. 291. o.

63 Mindketten tagjai voltak a Társadalomtudományi Társaságnak, egyaránt részt vettek a Galilei-kör vitáin (L. MKCS-C-I. 44/220–3. Lázár Béla naplója, 1910. márc. 18-i bejegyzés), ahol Vágó József határozottan Kernstok mellé állt, akárcsak a Pesti Napló közismert körkérdésében (Pesti Napló, 1911. április 16. A művészek és Tisza István). Mindketten részt vettek a polgári radikális értelmiségből

Varga Jenő körül szerveződött ún. BEMBE kör (Budapesti Első Magyar Bolzano Egyesület) összejövetelein. (L. Beöthy Ötő: Zalai Béla (1882–1915) Egy pályá emlékezete; és Várnai András: Varga Jenő pályakezdése. Mindkettő In: A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn. Bp. 1977. 217., 244., 246. o.)

64 Az 1911 novemberében a Művészházban rendezett Kernstok kiállításról írott kritikák közül néhány már említi a Munkácsy Mihály utcai villában levő kész üvegablakokat. (L. Lengyel Géza: Kernstok Károly. Nyugat, 1911. 4. évf. 2. kötet 1068. o.; Lyka Károly: Kernstock (sic!) Károly. Új Idők, 1911. VII. évf. 275. o.; B-t (Bálint Aladár): Kernstock (sic!) Károly festett ablakai. Népszava, 1911. 39. évf. dec. 24. 6. o.) Schiffer Miksa Femes Beck Vilmosmal 1911. október 14-én kötött szerződést, amelyben az elkészítési dátumot 1912. május 1-én határozták meg. (Az eredeti megbízólevél Antalffy Mária tulajdonában van.) Femes Beck Vilmos a tervezéskor már ismerhette az ablakot.

65 Kernstok Károly: Üvegablakterv, akv. tus, p. 52×43 cm. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Ltsz. 68. 588. Kernstok Károly: Üvegablakterv, papír, tempera, 96,4×120 cm MNG Ltsz. P. K. 10.199.

66 Farkas Zoltán: Kernstock (sic!) Károly kiállítása. Vasárnapi Újság, 1911. 58. évf. 49. sz. 986–987. o.

67 Kalauz a Művészház Kernstock (sic) Károly retrospektív kiállításához, 1911. november–december. Bp. é. n. a 17. o. előtti és a 20. o. utáni számozatlan oldalakon. L. még: Művészet, 1911. 10. évf. 248–249. o.

68 A kartonok az alábbi megnevezéssel szerepelnek a szakirodalomban: Kernstok Károly: Üvegablakterv a Schiffer villához, 1911.

I. papír, tempera, tus, 260×80 cm. Pécs, JPM. Ltsz. 82. 283

II. papír, tempera, tus, 250×74 cm, Pécs, JPM. Ltsz. 68.587

III. papír, tempera, tus, 260×80 cm, Pécs, JPM. Ltsz. 59.118

IV. papír, tempera, tus, 260×80 cm, Pécs, JPM. Ltsz. 59.117

69 Kernstok Károly és a nyergesi szabadiskola. Kiállítás az esztergomi Balassi Bálint Múzeumban. Esztergom, 1969. 6. o. 15–18. tétel. Kernstok Károly: Négy üvegablakterv a Schiffer villához; tempera, vászonra húzott papír, I. 152 (?!) × 77,5 cm; II. 122 × 76,5 cm; III. 122 × 75 cm; IV. 122,5 × 75 cm. Dr. Bartha Imréné tulajdon, Nyergesújfalú. L. még: D. Könyv Lajos: „Művei megőrzik emléket...” Kernstok képek nyomában, Dolgozók Lapja 1967. szept. 17. Cikkiünk nyomdába adása után vásárolta meg a JPM az alsó sáv öt kartonját. Ltsz: 82. 318. 1–5.

70 Femes Beck Vilmos; Hans von Marées-ról szóló kiadatlan kézirata, MNG adattár 3103/930.

DIE BUDAPESTER SCHIFFER-VILLA (1910–1912)

Die Budapester Schiffer-Villa, eines der vollkommensten Werke der ungarischen Spätsecession, wurde in den Jahren 1910–12 gebaut. Die vorliegende Arbeit versucht die Rekonstruktion des ursprünglichen Gebäudes und seiner inzwischen zugrunde gegangenen Einrichtung. Das Haus steht auch heute, aber von seinen Innenräumen hat nur die Halle ihre originelle Form mehr oder minder bewahrt — all die anderen wurden umgebaut und in Teile getrennt. Von der bildkünstlerischen Ausstattung aus der Bauzeit sind nur in der Halle zwei Werke (das Wandbild von Károly Kernstok und das Marmorbecken von Vilmos Femes Beck) übriggeblieben, die anderen wurden von ihren ursprünglichen Stellen weggebracht und sie sind jetzt entweder im Museum bewahrt oder auch heute noch verborgen oder zerstört geworden. Die Rekonstruktion erfolgte mit Hilfe der vom Gebäude übriggebliebenen Fotos und der im Jahre 1912 in der Zeitschrift „Magyar Iparművészet“ (Ungarische Kunstgewerbe) erschienenen Publikationen.

Die Schiffer-Villa wurde in dem Villenviertel erbaut, das die in den siebziger Jahren eröffnete neue Verkehrslinie von Budapest umgeben hat. Sein Bauherr war Miksa Schiffer, ein reicher Ingenieur und Bauunternehmer, der sich im Gegenteil zu der ungarischen Großbourgeoisie nicht nach der Aristokratie richtete und für wen ein, bei uns ungewöhnliches Bürger-Selbstbewußtsein charakteristisch war. Dadurch und mit seinem Unternehmertum ist es zu erklären, daß er den Entwurf seiner Villa nicht von einem der meistbeschäftigten und beliebten Bauingenieure machen ließ, sondern er hat den Auftrag dem jungen, für revolutionär geltenden Architekten József Vágó gegeben. Die von Vágó entworfene Villa unterscheidet sich durch die strenge Konstruiertheit von dem Ensemble ihrer Umgebung.

Für die Massengestaltung der zweistöckigen Villa ist die Asymmetrie bezeichnend, worin die Organisiertheit der Innenräume betont wird. Die ebenen Fassaden sind auch noch durch keine architektonischen Gliederungen gestört, die Plastizität des Gebäudes ist ausschließlich durch die Massenformung gesichert.

Der Zentralraum ist eine asymmetrisch angelegte Halle mit einer Höhe von zwei Niveaus, um welche in einer L-Form die Zimmer der Familienmitglieder im Obergeschoß und im Erdgeschoß die Säle des Gesellschaftslebens: das Herrenzimmer, die Salons und der Speisesaal gruppiert sind. Diese Sälereihe konnte mit Schiebe- und Flügeltüren aneinander angeschlossen und dadurch in einen großangelegten einheitlichen Raum umgewandelt werden. Dagegen wurden ihre einzelnen Räume mit kleinen Nischen vergrößert, um einen intimen Raum für die Absonderung innerhalb der Gesellschaft zu sichern. In dieser Einheit der Mondanität und Intimität hat die für die Jahrhundertwende so charakteristische doppelte Affinität einen architektonischen Ausdruck be-

kommen. Das Herrenzimmer im Erdgeschoß wurde mit dem Gemälde Sommer von Béla Iványi Grünwald und der große Salon mit dem Werk von József Rippl Rónai geschmückt. Dieses letztere hat Frau Schiffer und ihre vier Töchter verewigt. Im Frauen-Schlafzimmer im Obergeschoß hing das Tafelbild von István Csók. Diese drei Gemälde sind charakteristische Beispiele des sich im ersten Jahrzehnt herausgebildeten Malstils, in dessen Dekorativität die, in verschiedenen Stilrichtungen beginnenden Künstler sehr nah zueinander kamen.

Obwohl die Villa in all ihren Einzelheiten vom selben Architekten entworfen wurde, war ihre Einrichtung nicht so einheitlich, wie diejenige der zeitgenössischen Bauten ähnlicher Bedeutung. Die auf geometrische Elemente basierende, puritane Ausformung des Herren-Schlafzimmers ist im Stil der Wiener Werkstätte — von Josef Hoffmann konzipiert. Die Ausstattung des Frühstückszimmers mit Formen der bezimmerten ungarischen Bauermöbel und mit folkloristischen Ziermotiven hat eine volkstümliche Stimmung geatmet. Obwohl diese zwei Tendenzen die gesamte Einrichtung des Gebäudes bestimmen, sondern sie sich voneinander in den anderen Räumen nicht so klar ab. Die zweierlei Formen- und Motivenwelten folgten in den einzelnen Zimmern abwechselnd aufeinander.

Mit der asymmetrischen Anlegung der Halle hat der Architekt einen geeigneten Platz für das großformatige Glasfenster von Károly Kernstok geschaffen. In Kernstok's Deutung ist Arkadia nicht im nostalgischen Sinn dargestellt: er wiederruft nicht eine einmal gewesene Harmonie, sondern er glaubt beinahe an deren kommen. Die Zeitlosigkeit und die Ruhe paaren sich mit Kraft und Sicherheit, das durch die architektonische Komposition der Figuren betont wird. Der Ideengehalt und das künstlersche Programm des Glasfensters setzt sich in der bildhauerischen Dekoration der Halle, in Werken von Vilmos Femes Beck fort. Die getriebene kupferne Blumen-vase und der marmorne Blumenbecken antworten mit dem Rhythmus der Bewegungen und Körperneigungen auf die dekorative Darstellung der unteren figuralen Zone des Glasfensters, während das Paarstück des Arkadiabildes ein, im visuellen Zentrum der Halle aufgestellter Brunnen ist. In seinen zwei knienden Figuren beruhigt sich die enthusiastische Darstellung von Adam und Eva in der Kunst der Jahrhundertwende.

Mit der anspruchsvollen bildkünstlerischen Ausgestaltung der Halle erhebt sich die Villa weit über die gewohnten Realisierungen von hohem Niveau der gesamt-künstlerischen Bestrebungen der Sezession. Sie faßt die sezessionistisch-symbolistischen Bestrebungen der ungarischen Kunst des Zeitalters zusammen, aber sie weist in ihren gewissen Zügen — in der Komposition, Proportionalität, Architektur — auf den zukünftige Konstruktivismus hin.

A GÓTIKUS RONDE-BOSSE ZOMÁNC A BUDAI UDVARBAN

Pár éve, a nagyvárad királysírban talált Anjou-kori koronáról (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum), írva még kénytelen voltam nyitva hagyni azt a kérdést, hogy a korábbi fogadalmi vagy ereklyekoront végül is kívül temethették el, Mária királynővel (†1395), vagy közel fél évszázad múlva a férjével, Zsigmond császárral (†1437)?[1] Most a kérdés lezárható: a korona és az országalma (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum), valamint egy időközben elkallódott ékszer Zsigmond halotti ékessége volt, aminek a bizonyítéka éppen az utóbbi, a Sárkányrend jelvénye. A Luxemburgi ugyanis 1408-ban, Cillei Borbálával kötött második házassága után alapította a rendet.[2] Már Varjú Elemér is sárkányrendre gyanakodott, de a döntő szót csak az ékszer ismeretében lehetett kimondani; nem szokásos ugyanis, sőt inkább kivételes esetnek számít lovagrendi jelvény sírba helyezése.[3] Már csak azért is szükség volt az ékszer pontos azonosítására, mivel a lelet felől rendelkező Charles de Canon, Marquis de la Ville nagyvárad parancsnok éppen emiatt vélte női sír tartozékainak a tárgyakat. Abban a kísérőlevélben, mellyel eljuttatta Mária Teréziához a töredékeket, legalábbis így nyilatkozott.[4] Ámbár lehetséges, hogy a tábornok véleményét némi sajtósávos gavaléria színezte, uralkodójának asszony volta befolyásolta, tiszteletére női elődöt felismerni a nagyvárad halottban.

A lelet azonosításához hozzásegítő, a Csáky család levéltárából származó rajz ugyanis éppen ezen a ponton kis kétértelműséget mutat.[5] A sírmelléklet jellemző darabjait, az országalmát, egy koronaszárat és a sárkányrendet részletező gondossággal ábrázoló lavírozott és akvarellal kombinált tusrajz német nyelvű felirata (*Abries Deren bey Eröffnung des Grabes Weyland der Durchl. Prinzessin MARIA ANNA zur Groswarden bey Grabung des Festungs Brunnen ANNO 1755. gefundenen Königl. DOTUM.*) közli, hogy a néhai Mária Anna hercegnőnek (!) Nagyváradon, a várkút ásása alkalmával felnyitott sírjában talált „járulékoknak” az ábrájáról van szó.[6] A készítő az egyes részleteket külön feliratokkal látta el, a körzővel-vonalzóval készült országalmát (*Der Reichs Apfel*), a középen levő lilium *die Krone*), melynek köveit vízfestékekkel színezte, s végül a jobb alsó sarokban levő ékszer is: *Der Königl. Vlies.* azaz a „királyi gyapjú”-t. A gyűrűvé kunkorodott sárkány emlékeztet az Aranygyapjas rend stílizált kos-írhájára, de az is meglehet, hogy az elnevezés a királyi rendjelvény szinonimájaként szolgál.

A rajz születésének körülményeiről semmit sem tudni; csak találgatni lehet, hogy hol, mikor, milyen célra és kinek készült. Bizonyára egy Csákyknak, s ha igen, akkor a nevezetes familia e tekintetben leginkább számba vehető tagja Csáky Miklós (1698–1757) akkor kalocsai, később esztergomi érsek (1751), kit egyházi pályafutásának megelőző állomásai Váradhoz fűztek, előbb kanonokként (1723), majd püspökként (1737). Különös, hogy míg de la Ville márkí levele és a bécsi feljegyzések francia nyelven íródtak, a rajz szövege német; semmi támpont tehát arra nézvést, hogy az ábra még Nagyváradon készült-e, vagy már Bécsben.

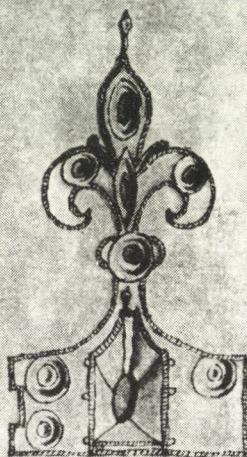
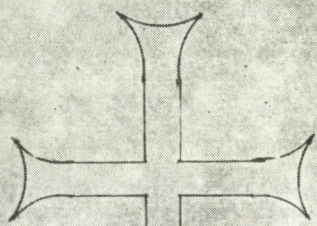
Lássuk most közelebbről a Sárkányrend alapítójának sírjelvényét. Két részből álló csüngődíszről van szó,

aminek felső tagja lapos karika, vízszintes átlós taggal. Valószínűleg zsinórt vagy láncot bújttattak át rajta, olyasféleképpen, ahogyan Pisanello, a híres hajadonfős profilrajzon ábrázolta Zsigmond rendjelvényét (Párizs, Musée du Louvre).[7] A karikán függ a kör alakú sárkány, kétszer nyakába tekert farokvéggel, pikkelyes testéhez szorított kis lábaival. Láthatólag törött szárnya valósággal besátorozza a testét. Hátáról azonban hiányzik a kereszt, akár az alapítólevélben emlegetett kereszt alakú kivérzett seb, ahogyan a müncheni plasztikus hímzésen (Bayerisches Nationalmuseum) látható, akár a kiemelkedő, jelmondatos lángkereszt, aminek ugyancsak ismerjük több példáját és leírását is. Kereszt nélküli sárkányok találhatók egyébként a Zsigmondtól származó yorki (Városháza) kard hüvelyén, valamint a Jankovich-gyűjteményből származó, s korábban Vlad Dracul oláh vajdának tulajdonított csontfaragásos dísznyergen (Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum); ez az egyetlen, bizonyosan sárkányrendes vitéz számára készült nyereg egyébként ugyancsak lehetett a rendalapítóé.[8]

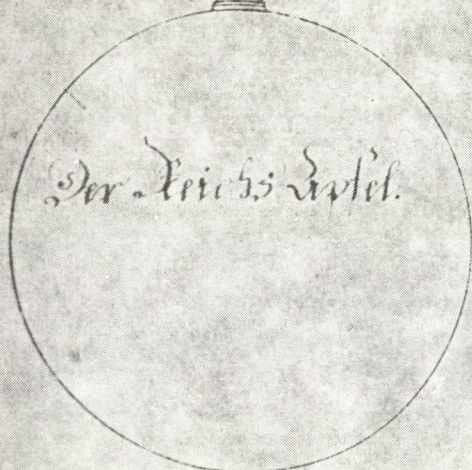
A sárkány valóságos méretei — a megmaradt országalma és korona után ítélve — nagyjában azonosak lehetnek a rajzával, illetve talán egy-két milliméterrel tértek el, azaz magassága mintegy 6,5 cm, amiből a karika átmérője 2,1, a sárkány mérete pedig cca. 3,8×4 cm volt.[9] Az állat teste szürkén lavírozott, ami azonban ezúttal valószínűleg zöldet jelent, mivel a rajzoló így színezte a koronán levő zöld követ is. Az ékszer Joseph de France, a császári és királyi Kincstárak és Képtárak igazgatója, akinek a leleteket Mária Terézia királynő átadta, így írta le: *une espece de boucle d'or apres quoy pend un dragon avec des elles d'or masif et emailé* — tehát az arany csatfélén csüngő tömör aransárkány zománcos volt, szürkés vagy zöld *demi-bosse*. [10] Az ékszer az internacionális gótika legdivatosabb, legelegánsabb technikájával készült, azzal a technikával, amivel a korszak ötvösei a „nagy ékszerekben”, a gazdag, több alakos, esetleg több jelenetből összefűzött, változatos kompozíciókban a stílus csúcsteljesítményeit alkották meg, s aminek a révén a viselésre szánt fantázia-ékszerek témavilágát utolérhetetlenül kitágították — mindenekelőtt Párizsban.

A kis és nagy ékszerek előállításában, forgalmazásában Párizs központi szerepe, kezdeményező jelentősége vitathatatlan, ugyanakkor az is látnivaló, hogy az arany *ronde-bosse* ötvöstárgyak forgalmában Európa szinte minden jelentékenyebb udvartartásának lehetett része. A Szentlélekrend későbbi ereklyetartója, az eddig legkorábban keltezett arany *ronde-bosse* zománcos kompozíció 1412 körül Londonból érkezett a bretagne-i herceg udvarába, s talán Londonban is készült. [11] Egyebek között az angol király személyes jelvényeivel, fehér szarvassal és azúr színű vaddisznóval találkozunk II. Richárd király ékszerei között (1379-es jegyzék); Dunstable-ben nemrég valóban előkerült egy hattyú is, feltehetően a Térdszalagrend SS-láncának Bohun eredetű fehér zománcos csüngődíszé. [12] Valentine Visconti, aki végül is a híres Louis d'Orléans-nak, Nagy Lajos király leányai kiszemelt vőlegényének felesége lett, hozományban hozta magával Párizsba a fehér zománcos gerlékkel díszített ékszereket. [13]

Dem bey Eröffnung des Jarches Weyland der Fürst
 Prinzessin Maria Anna zu Schwanden bey
 Jachung des Feltungs Brunnens
 Anno 1755 gelinderten
 Königl. Dötum.



Die Krone.



Der Königliche.

ORSZÁGOS LEVÉLTÁR
 P. szekció

56

1. Zsigmond király sírmellékletei (rajz 1755-ből, Budapest, Országos Levéltár)

Ezek a példák nagyon is elgondolkodtatóak a gótikus arany *ronde-bosse* zománc családfája egykori lehetséges elágazásainak szempontjából. A francia hercegi udvarok példáin ugyanis világosan látni, részint, hogy az arany-zománcos ötvöstárgyak forgalma elsősorban a kereskedelemre épült, másrészt pedig, hogy a rendelésre csinált,

többnyire neves párizsi mestereknél rendelt ékszerek tekintélyes hányadát éppen a hasonló dolgok tették ki, személyes jelvényekkel, állandósult, vagy éppen alkalmasszerűen, szeszélyből kitalált devizákkal díszített ékszerek, ruhadíszek, díszfegyverek szerelékei – röviden a hercegek személyes reprezentációjának kellékei. A jelvé-

nyeknek, gyakran rendjellé, kitüntetéssé előlépett emblémáknak a divatja egész Európában elterjedt. Hiszen az európai arisztokrácia voltaképpen egyetlen kiterjedt rokonság volt, egy klán szinte, azonos törzsi szokásokkal. A divatot láthatólag a Valois udvarok diktálták, a centrum pedig Párizs volt, ahol a legfontosabb szállítók megtelepedtek.

A francia királyok egyik hagyományos jelvénye volt a rekettje termése, ami minden Valois családtagnak ki járt, s amit a király a családon kívül rendszerint lánc

formájában mint kitüntetést adományozott.[14] Az ismert példák helyett álljon itt most erre egy eddig közölten adat, Charles Poupart 1398-tól 1400 végéig tartó elszámolásaiból, miszerint Guillaume Arrode, a királyi udvar egyik ismert ötvös szállítója készített két finom aranyból és további három fehér ezüsből való példányt a „király rendjének és jelvényének láncából”, előbbieket „Messire Mastin de Viscontes-nak, a király nagybátyjának” és társának „Messire Guillaume Descalnak”, azaz a Veronában uralkodó della Scala (Scaligeri) család tagjának, a szerényebbeket a kíséret három emberének.[15] A Rekettjerend lánc fellelhető Francesco Gonzaga kincsjegyzékében is. Ő akkor kapta, amikor Valentine Viscontit, VI. Károly leendő sógornőjét Párizsba kísérte. Egy-egy mozgalmas életű herceg kincstárában így módon egész jelvénykollekció gyűlt össze. Így a Gonzagánál az említett francia királyi rend nemcsak a lánc, hanem egyéb tárgyakon is előfordult; sőt volt másik lánc is, melyen a rekettje mellett a Bourbon rokonság jelvénye, a híres ESPERANCE-öv is megjelent. Ebben az 1395-ben fellektetett Gonzaga-jegyzékben találni még nap formájú ékszer, fehér zománcos gerlével, vagyis a milánói Viscontiak egyik leggyakoribb emblémáját, több ékszer Lionello d'Este oroszlanjelvényével, továbbit Padova urának emblémájával. Utóbbi egy Franciscino de Venetiis nevű ötvös készítette, egy másik hasonlóval együtt: *Coyeletus unus auri ad devisan plumbini pendentis cum una catanella Illustrissimi Imperatoris*, ami tehát Vencel császárnak egyik jelvényét ábrázolta volt.[16]

A kincseleltárak készítői általában nem tulajdonítottak akkora fontosságot a jelvényes ékszerek értelmezésének, mint Filippo de la Molza, aki Francesco Gonzaga említett leltárát konszignálta, s aki így módon kétségtelen bizonyítékát szolgáltatva annak, hogy érdemes a gótikus fantáziatémákat ebből a szempontból figyelni a forrásokban. Például Félelemnküli János burgundi herceg hagyatéki leltárát, amelyből ugyancsak hiányzanak a konkrét utalások, de felismerhetők az ábrák, magának és apjának jelvényein kívül valószínűleg II. Richard angol király egyik devizája, fehér zománcos, fekvő szarvast ábrázoló bross formájában, fehér zománcos páva, feltehetően VI. Károly jelvénykollekciójából, fehér zománcos Berry medve és a számunkra pillanatnyilag legérdekesebb két további darab.[17] Az egyik alighanem ismét Luxemburgi Vencel jelvénye, *Ung autre fermail d'or fait en manière d'une touaille nouée, esmaillée de blanc, garny d'un gros balay dessous et dessus a ung assez gros dyament, taillie a plusieurs faces*, vagyis a facettált gyémánttal és nagy balásrubinnal díszített fehér zománcos bross egy összecsomózott kendőt ábrázolt.[18]

A másik ékszer, egy brossféle, Louis d'Orléansnak, a burgundi unokatestvérének és ellenfelének rendláncára utal: *Une manière de broche, de porc espi d'argent, au bout de laquelle a ung dyament nayz, enchassé en or*. [19] Ugyanis a tüskésdisznó volt a csüngődíszje a Sodronygallerről (*Camail*) nevezett Orleáns rendnek, amit Lajos herceg alapított. A burgundi hagyatékában leírt példányt bizonyára annak gyalu-emblémájáért adta rokonának és majdani gyilkosának; a burgundi gyalu jelvény egyébként megtalálható Jean de Berry hagyatékában is.[20]

V. János bretagne-i herceg Jean de Berrytól fehér zománcos medvét kapott, feleségétől, VI. Károly francia király leányától korona (koszorú?) formájú ékszer, „*a gosse de genest*,” vagyis a Valois rekettjével díszítve; volt SS-lánc is az angol király rendjével, és A MA VIE jelmonddal — ez viszont a bretagne-i uralkodók rendjének volt a jelmondata, a Hermelinrendnek. Tudjuk, hogy V. János mostohaapja IV. Henrik angol király volt; nyilván innen a két rend sajátos összeolvastása. Érdekes a következő bretagne-i adat is, amely arról szól, hogy 1441-ben az akkori herceg orleáns-i rendjelet rendelt magának, mivel a sajátját Gilles fiának ajándékozta, s ugyanakkor egy *touezon*-csüngőt, azaz a burgundi rend kos írhát ábrázoló ékszerét, mivel azt meg elvesztette.[21]

A nemzetközi rendjel- és jelvénybörzén természetesen részt vett Zsigmond király is. 1416-os párizsi útja alkalmával Jean de Berry fehér zománcos medvével díszí-



2. Pisanello: Zsigmond császár és király nyakában a sárkányrenddel, 1433 (rajz, Párizs, Louvre)



3. A Sárkányrend jelvénye, 1408 után (Berlin, Kunstgewerbemuseum)

tett láncot adott neki, majd az angol király, V. Henrik is felvette a királyi Szent György-társaságba, így Zsigmond megkapta a térdszalagrendet, s hozzá az SS-láncot.[22] Erről a rendláncról, illetve annak hattyús csüngődíszéről nemrégiben esett szó: ugyanis a nyakában koronát viselő hattyú négyszer is előfordult abban az ékszergyűjteményben, amit az elhunyt császár lánya, Erzsébet királynő 1440-ben Bécsben elzalogosított.[23] Minden bizonnyal az angol rendjelvény egy tartozékáról van itt szó, a Bohun-badge-ről, már csak azért is, mert az angol királyi rendnek nemcsak Zsigmond, hanem Erzsébet és férje, Albert király is tagjai voltak.

E ponton álljunk meg egy pillanatra. A középkori lovagrendek nagyon különbözhetnek egymástól. Félretéve a kis, efemer társulásokat, említsük a két legismertebbet, a burgundi Aranygyapjút, ami teljesen zártkörű volt, s igen szigorú előírások szerint működött, vagy a „legnemesebb” Térdszalagrendet, ami ellenkezőleg, sem tagjainak számát nem korlátozta, sem ahhoz nem ragaszkodott, hogy azok csak belföldiek lehessenek. Zsigmond Sárkányrendjének taglétszáma kezdetben limitált volt, de az alapító eleve számolt egy második, alacsonyabb rangú körrel, a kültagokéval, akik közül később rekrutálni remélte a további lovagokat. Ez áll legalábbis az alapítólevélben. A rend történetét nem ismerjük olyan részletességgel, hogy megállapíthassuk, valóban a lefektetett szabályok szerint működött-e. Inkább úgy látszik, hogy nem. Bár az is világos, hogy Zsigmond fontosnak tartotta, fontos reprezentációs és propagandaeszköznek, s mindvégig élt is ezzel. Nemcsak ő, de leánya és későbbi utóda is. Mint ahogyan az Anjou struccból magyar királyi sisakdísz, a sárkányból magyar királyi rend lett. De leginkább az alapító terjesztette, sok mindenkinek adományozta, olyanoknak is, akik nem voltak lovagjai a rendnek. Nemcsak maga ajándékozta, másokat is felhatalmazott erre, így az angol királyt, valamint az aragón uralkodót, akik viszonzásképpen a császárt bízták meg saját rendjük, a már említett SS-lánc vagy Térdszalagrend, illetve a Kanna- vagy Stölarend továbbadományozásával. (Ezért van az, hogy a sárkánylovagok síremlékén rendszerint az angol és aragón rendjelvény is előfordul.)[24]

Az angol király erre a célra egyszerűbb láncokat küldött nemcsak Zsigmondnak, hanem Gianfrancesco Gonzagának is.[25] Ugyanannak a jelenségnek újabb oldaláról van itt szó, amit már a francia Rekettyerenddel kapcsolatban is megfigyelhettünk: a falerisztika kezdeteiről. A francia királyi rend, mely mint kitüntetés igen széles körben elterjedt, valószínűleg nem is működött mint valóságos lovagi társulás. Emezek igen, de az aligha képzelhető el, hogy a „másodkéz” rendtagok valóban megfeleltek volna a rendi előírásoknak, gyakran nem is ismerhették a rend szuverénjét, s aligha vettek részt a közös lovagi tornákon, rendi miséken és gyűléseken. Nem livréről van itt tehát szó, a nagyuraknak a háznépére oktrojált személyes jelvényéről, s nem is rendjelvényről a szó középkori értelmében, hanem a katonai és polgári kitüntetésnek arról a formájáról, ami lényegében máig változatlanul megmaradt. Mindebből művészettörténeti szempontból annyi a haszon, hogy valószínűleg ebbe a kategóriába sorolható a kis aranyozott ezüst berlini (Kunstgewerbemuseum) sárkányjelvény is.[26] Ha igaz, hogy a szerény ékszer egy eredetileg hat darabból álló livlandi lelet maradáka, feltehetjük, hogy a Német Lovagrend tagjainak szánt küldeményből való.[27]

A Zsigmond és az angol uralkodók közötti rendjelvénycserének eddig főleg egyik oldaláról álltak rendelkezésre adatok, egyebek között a császár számára rendszeresen küldött rendi livréről is.[28] A viszonyosság emléke a yorki városházán őrzött sárkányrendes hüvelyű kard, ami eredetileg az angol rend windsori kápolnájában függött, továbbá a sárkányrendes jelvények, amelyeknek leírására V. Henrik hagyatéki leltárában bukkantam: *Item, ung' Lyntworme d'or, ovec I. Crois ...*

Item, I. petite Lyntworme d'arg' dorrez ...

Item, I. petit Cheyene d'or, et ung Crois d'or, pur I Lyntworme ...

Item, I. Lyntworme d'or, garniz d'un Saph' et XII Perles ...

Item, III. Lyntwormes d'arg' dorrez ...[29] Ha megfontoljuk, hogy Perényi Miklós végrendeletében (1428. VI. 29.) ugyancsak egy aranyból készült sárkányrendet említenek, melynek keresztjét négy balásrubin és közepén gyémánt díszítette, akkor bátran mondhatjuk, hogy a sárkányjelvények megjelenése és kivitele nagy változatosságot mutatott. Volt köztük arany és aranyozott ezüst, drágaköves és zománcos, kis és nagy példány. [30] Az sincs kizárva, hogy az aranyjelvények, a sírban talált-hoz hasonlóan, ugyancsak zománcosak voltak, habár a források ezt külön nem jelezték. Félretéve ezúttal a jelvények jelentést hordozó elemeiben megmutatkozó eltérések vizsgálatát, maradjunk továbbra is a művészeti változatok szemügyre vételénél.[31] Jó néhány évtizeddel később, 1491. aug. 16-án kelt levéllel Miksa császár zálogolt a nürnbergi tanácsnak több ékszer, köztük egy különösen díszes sárkányt, alighanem ismét rendjét. Miksa maga, de felmenői még inkább kapcsolatban voltak Zsigmond rendjével; nagyapja, Vas Ernő herceg a rend alapítását követő évben huszonnégy társával együtt nyert felvételt, apja és maga pedig, a jelek szerint Mátyással rivalizálva, életben is tartották ezt az osztrák ágat.[32] Az ékszer részletes leírása a záloglevélben: *Item ain heftlin mit ainem lintwurm, wigt ain gold hundert und zwölff guldin uns stet darinn zwu demantrosen und zwen balas, ainundzwanzig rubin, ainundzwanzig schmaracken und vier demantpünlin und hängen in dem bamen und in dem geheng zwaiundfunzig orientisch berlin.*[33] Amennyiben ezt egyáltalán meg lehet ítélni, itt nem annyira kövekkel díszített, hanem kövekkel *kirakott* ékszerrel lehet szó, s ha ez így van, akkor viszonylag kései példányról, a 15. század haladottabb évtizedeiből.

Visszakanyarodva újra Erzsébet zálogkészereire, már korábban is felmerült az a gyanú, hogy közülük nemcsak a Lancaster-hattyú és az Anjouk patkós struccmadara tekinthető jelvénynek, hanem esetleg további példányok is. Így például a negyedik *heftlein*, *als ein ast mit ainem pänt in roten flammen*, azaz ág, edénnyel és vörös lángok között, amellyel kapcsolatban korábban két lehetőséget latolgattam, Renée d'Anjou *chaurfettej*-ét, asztali parázstartóját, vagy Charles de Bourbon görögtűzzel égő, felborult fazekat ábrázoló devizáját; de további lehetőségként számításba vehető egy harmadik 15. századi embléma is, a Viscontiak *tisonja*, lángoló fahasáb, oltóvederrel.[34]

A láncá fűzött brossok között a huszonhatodik *mit einem weisen geflecht darin sind 3 diamanten, 1 ballas und 3 gross naglperlin mit flinderlein mit zwain naglperlin*; korábban itt a III. Habsburgi Albert alapította Hajfonatról nevezett rend jelvényére asszociáltam, mely rendnek alapítója Erzsébet férjének a nagyapja volt.[35] Valószínűbb azonban, hogy ismét Vencel cseh király híres devizájáról van szó, az összesodort és hurkos csomóval megkötött kendőről. Az eddig csak ábrázolásokról, főleg miniatűrúrákról, kőfaragásról, falfestményről és egy szövetről ismert deviza ugyanis minden bizonnyal előfordult ötvösművi változatban is, ugyanis nemcsak egyike volt a kifinomult Luxemburgi számos, komplikáltan összefonódó emblémájának, hanem „cseh királyi társaságának és testvériségének klenódiuma” is, azaz rendjelvény, amit például Garai Miklós nádor is megkapott 1401. aug. 19-én.[36] Hogy a cseh királyi rendjel valóban létezett, s valóban a kendő vagy keszkenő devizát ábrázolta, az minden kétséget kizáróan kiderült a világutazó hidalgónak, Pero Tafurnak a feljegyzéseiből. A spanyol úr 1438–1439-es utazása során vetődött el Európának erre a tájára, s a következő epizódokat írta az itt szerzett rendjelekről, amikre bizonnyára vadászott is: Velencében a templomba menet Zsigmond császár rendjelét viselte, írja, és többekkel találkozott, akik ugyancsak viselték a devizát. E jelvénydömping akkor érthető, ha nem sárkányos lovagokat, hanem egyszerűen kitüntetetteket látunk a viselőikben. Tafur utazása idején már Albert uralkodott, aki elé Boroszlóban járult a spanyol nemes, s mindjárt három rendjelet is kapott tőle, mégpedig a magyar sárkányrendet, az Albert alapította osztrák sasrendet és végül a

cseh törülköző (?) jelvényt (*el Tusenique, que quiere dezir tovaia, que es de Bohemia.*) [37] Ez pedig csak Vencel devizája lehet, ugyanaz, amit a század elején kapott a magyar nádor. Tafur végül Bécsben Erzsébet királyné előtt is tisztelt. Mondanom sem kell, hogy újabb sárkányt kapott, mégpedig a királyné melléről. Zsigmond lánya azt is közölte, hogy az adományozás joga csak őt illeti, mivel apja jelvényéről van szó.

Erzsébet királynénak a záloglevélből ismert kincs-gyűjteménye és az elveszett nagyváradi sirlelet tehát végül is összetalálkoznak. Rendjel, embléma, fantázia-témák — gyönggyel, drágakövel és plasztikus zománc-cal; ugyanarról a dologról van szó. Tegyük még hozzá, hogy ugyanígy lehetne bármelyik francia udvartartás-ban is. De vajon a kapcsolat milyen formájának az ere-dménye ez az egybehangzás? Végül is fel kell tenni a kér-dést: hol készülhettek ezek a plasztikus aranyzománcos ékszerek, ezek a több-kevesebb helyi vonatkozással ma-gyarázható emblémák, patkós strucc és csomóra kötött kendő, sárkányrend és Lancaster-hattyú?

Korábban kifejtettem, hogy mivel a patkós strucc jelvény a magyar Anjouk kihalása után is megmaradt, nem kell szükségesszerűen Nagy Lajos korához kapcsolni Erzsébet ékszereit, még kevésbé lehet a struccal azt bizonyítani, hogy Zsigmond lányának láncát voltaképen Anjou Katalin kapta volt Franciaországból, az első magyar hercegnő, akit kiszemeltek Louis de France ár-ájának. [38] Párizs helyett ezúttal Buda jöhet inkább számításba, s nem is csak a helyi vonatkozású jelvények miatt. Van ugyanis ezeknek az ékszereknek egyéb olyan jellemzőjük is, ami nagyon szórványosan fordul elő a Párizshoz köthető emléanyagban, illetve annak írott forrásaiban, viszont itt több példányon, köztük a struc-cot és a hattyút ábrázoló ékszereken is szerepelt, neve-zelesen a *ronde-bosse* zománc kombinációja gyöngy-házzal. [39] Igazán hasonló darabot földrajzilag Párizs-nál közelebb találtam. Ismét egy zálogosításról van szó: ezúttal a Habsburgok kénytelenek ehhez az eszközhöz nyúlni, s a kölcsönző nem más mint I. Erzsébet angol királynő. A zálogtárgyak listája, amely 1578. szept. 27-én Antwerpenben készült, franciául íródott s már csak azért is figyelemre méltó, mert a zálogkincsek között felismer-hetők a burgundi örökség fontos darabjai, még Merész Fülöptől származó tárgyak is. Ami azonban a fentiek szempontjából minket ezúttal érdekelhet, az nem ez, hanem egy kis ékszer, *Une bague d'or faite en forme de branche et ostrice, garnie le ventre de moere de perles et par le bas d'ung saphir et deux ballais, rompue et ratachée de*

fil d'or — tehát újabb gyöngyházzal kombinált strucc-madár. [40] Zománcos is, mivel egy korábbi bécsi leltár-ban (1544. dec. 27.) már így írták le, kissé részletesebben ugyanezt az ékszert: *Ain gulden clainat, geschmelzt mit ainem weissen strausen, versetzt mit ainem sophier und zwaien wallais.* [41]

Először az jutott eszembe, hogy talán Zsigmond lánya elzalogosított ékszereinek nyomára bukkantam a Habs-burgok kincsei között, az Erzsébet-leltár *heftleinjei*hez hasonló ékszerekben, amik között a bécsi Kincstár kis szerelmespárt kertben ábrázoló példánya is szerepel. [42] De erről nincs szó. Meggondolkodtató viszont, hogy csak a strucc készült zománc és gyöngyház párosításával. Újabb patkós struccról, Anjou eredetű magyar királyi emblémáról lenne szó? És a zománcsal, — fehér zománc-cal! — párosított gyöngyház helyi — budai — speciali-tás? Zsigmond ugyanis arról a bizonyos 1416-os párizsi útjáról nemcsak ékszereket hozott haza, hanem művese-ket is küldött, többek között ötvösöket. [43] Nyilván nem azért, mert itthon nem voltak ötvösök, hanem azért, mert olyasmit várt tőlük, amihez idehaza nem, vagy nem elég jól értettek. Mármint, a nagyúr és az udvari ötvös kapcsolata főleg a megrendelő személyes reprezen-tációján alapult. Párizsban ebben az időben az arany *ronde-bosse* zománc ugyan már túl volt a virágkorán, de a kis ékszereknek, jelvényeknek, devizáknak úgyszólván egyetlen lehetséges korszerű elkészítési módját jelen-tette, egyetlen kis újítással felfrissítve. Az újítás abban állott, hogy a zománcot kezdték oly módon drágakö-vekkel kombinálni, hogy a színes zománcot helyenként azonos színű drágakövel helyettesítették, fehér zománc helyett pedig fehér kalcedont alkalmaztak. A zománc gyakran el is maradt. A drágakő kombinációkkal készült ékszerek főleg az öreg Jean de Berry kincsei között for-dultak elő. [44] Nincs kizárva, hogy ennek a 15. század első két évtizedében megfigyelhető párizsi jelenségnek távoli, budai variánsa a gyöngyház és zománc párosítása.

A gótikus *ronde-bosse* zománcot elsősorban az arisz-tokrata divat terjesztette el több, Párizson kívüli udvar-tartásban. Ha nem is nagyon korán, s nem nagyon bő-séges virágzással, de számolni kell vele Budán is. Nem belső fejlődésből, hanem külső hatásra. Az udvari műv-szet gyakorta konzervatív. Ez jellemzi az Anjouk fény-űzését is, amit Zsigmond Magyarországon megörökölt, s amit talán egy adott pillanatban a Valois-k példájára megkísérelt megújítani.

Kovács Éva

JEGYZETEK

1 Kovács É.: Magyarországi Anjou koronák, *Ars Hungarica*, 1976/1, 7–19. Cf. P. E. Schramm—H. Fillitz—F. Mütterich: *Denk-male der deutschen Könige und Kaiser*, II. München, 1978. 85. sz. Kat. Művészeti I. Lajos király korában 1342–1382, Székesfehérvár—Budapest, 1982. 4. sz.

2 Baranyai B.: Zsigmond király ún. Sárkány-rendje, I. és II. közl. *Századok*, 1926, 561–591, 681–719 l.

3 A korona és az országalma az 1933-as velencei egyezmény értelmében került vissza Magyarországra; az aranyékszer már régen eltűnhetett a császári gyűjteményekből. *Variu E.*: A bécsi magyar örökség, II. Iparművészeti tárgyak és fegyverek, *Magyar Művészet*, 1933, 270. l.

4 H. Zimmermann: *Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiser-hauses, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* XVI — 1895, 12618. sz. Cf. Siklóssy L.: Műkincseink vándorútja Bécsbe, Buda-pest, 1919, 199 l. és Forster Gy. (szerk.), III. Béla magyar király emlékezete, Budapest, 1900, 304–306 l.

5 Budapest, OI., Csáky cs. levéltára, P. 72; r. sz. 103. fasc. 647–648, fol. 5. A rajzra Galavics Géza hívta fel figyelmemet, akinek ezúton mondok köszönetet.

6 Papír; 328×272 mm.

7 B. Kéry: *Kaiser Sigismund Ikonographie*, München, 1972, 29–32 l. 11. kép. A rajz 1433-ban készült.

8 Baranyai B.: i. m. 575, 589–591 l. A müncheni himzés: Kat. *Europäische Kunst* um 1400, Wien, 1962, 536. sz. Ábrák: B. Kéry, i. m. 12. kép. Csoma-Csergeő: A Perényiek középkori síremlékei, *Archaeologiai Értesítő* 1888, 295–303 l. A yorki kard: P. E. Schramm—H. Fillitz—F. Mütterich: i. m. 83. sz. (korábbi irodalommal).

A múlt századi, valószínűleg műkereskedelmi célzatú legendát a Jankovich-nyereg bukaresti eredetéről, és egyáltalán, a „sárkány-rendes nyergekről” kialakult, egyébként bizonyítékokat nélkülöző hipotézist Genthon István hárította el: *I. Genthon: Monumenti Artistici ungheresi all'estero, Acta Historiae Artium*, 1970, 5–10 l. A nyergéről újabban: J. Eisler: *Zu den Fragen der Beinsättel des ungarischen Nationalmuseums*, I. és II. közl. *Folia Archaeologica*, 1977, 189–210, 1979, 205–248. l. A rendjelvény: I. rész. 4. kép.

9 Az arányok érzékeltetésére: az országalma valóságos magassá-ga 17,7 cm, a rajzon 18,4 cm; a lilomé 8,2, ill. 8,6 cm.

10 H. Zimmermann: i. m. Cf. Kovács É.: i. m. 2. j.

11 É. Kovács: *Le reliquaire de l'ordre du Saint-Esprit, I.a „dot” d'Anne de Bretagne, La revue du Louvre*, 1981, 246–251 l.

12 J. Evans: *A History of Jewellery 1100–1870*, 2. kiad. Lon-don, 1970, 65 l. J. Cherry: *The Dunstable Swan Jewel, The Journal of the British Archaeological Association*, 1969, 38–53 l.

13 J. Camus: *La venue en France de Valentine Visconti, du-chesse d'Orléans et l'inventaire de ses bijoux apportés de Lom-bardie*, Turin, 1899, 35, 36 l.; 16, 32. sz.

14 Pl. 1403-ban Jean de Cambrey kőfaragónak és szobrásznak is. *A. de Champeaux—P. Gauchery: Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, 1894. 37 l. M. V. Clarke: *The Wilton Diptych, The Burlington Magazine*, 1931, 283–295 l.

15 Párizs, Bibl. Nat. Ms. fr. 20 684, 507–508 l.

16 I. Toesca, *Altre osservazioni in margine alle pitture del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova, Civiltà Mantovana*: 1977, 359–361 l. 16. j. Vencel számos, egymással is kombinált jelvénye

(e és w- minuszszkula, leveles ág, tolldísz, jégmadár, csomóra kötött kendő, vadember és fürdőslány vedrrel és virgáccsal, griff- vagy sasszárny) közül nem tudom azonosítani egyelőre ezt a jelvényt. Cf. J. Krása: Rukopisy Václava IV, Prága, 1971.

17 L. de Laborde: Les ducs de Bourgogne, Preuves, II. Párizs, 1851, 251–252 l.; 4129, 4132, 4135 sz. Egyébként a burgundi herceg 1411-ben valóban elzálogosított, saját *rabot*-ja mellett, egy ennél gazdagabb *fermail*-t *à la devise du Roi Richard*, továbbá egy ugyancsak több kövel díszített medvét is. Dom Plancher, Histoire générale et particulière de Bourgogne, III. Dijon, 1748, 340 l.

18 L. de Laborde: i. m. 251 l.; 4130. sz. Még utódának, Jó Fülöp hercegnek a hagyatékában is található egy darab, amiben Vencel jelvényét sejtethetik, habár a kövek után ítélve a két példány azonos nem lehet: *Item ung petit fermillet d'or fait en façon de serviette* . . . *ibid.* 116 l.; 3029. sz.

19 *Ibid.* 264 l.; 4241. sz.

20 A rendről és az Orléans-Burgundi rendjelcseréről: É. Kovács: L'ordre du Camail des ducs d'Orléans, *Acta Historiae Artium*, 1981, 225–231 l.

21 Dom G. A. Lobineau: Histoire de Bretagne, Paris, 1707, 628, 920, 1067–1068 col.

22 J. Guiffrey: Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416) I. II. köt. Párizs 1894. A 1123 sz. Vsz. megkapta az orléans-i herceg Camail-rendjét is, hiszen Magyarország marsallja kapott egy arany példányt. Catalogue analytique des Archives de M. le baron de Joursanvault, I. Párizs, 1838. 82 l. 557. sz. Cf. 20 és 23.

23 Kovács É.: Hattyú és Strucc – Lancaster és Luxemburgi? *Építés- és Építészettudomány*, 1980, 231–239 l.

24 L. előbbi jegyzetét és az aragon rendjelcserére pedig Áldásy A.: Zsigmond király és Spanyolország, Budapest, 1927, 104–106 l. Áldásy a Calatrava-rendre gondol (104 l. 3. j.), de világos, hogy az ötven lánc *cum amprisia jarra*, amit Zsigmond szétoszthat, a Kannarend jelvénye. Az Aranygyapjas-rend alapítójának is volt Kannarendje, Laborde, i. m., 113, 122–123 l.; 2937 és 3097 sz.

25 I. Toesca: Lancaster e Gonzaga: il fregio della „sala del Pisanello” nel Palazzo Ducale di Mantova, *Civiltà Mantovana*, 1973, 361–371 l.

26 *Id.* Kat. Europäische Kunst um 1400, 509. sz. A közölt fényképet Dr. F. Kötzscheneck (Berlin) köszönöm.

27 Talán a Sárkányrend alapítása alkalmával küldte a Nagymester Zsigmondnak a két szarvszerűet (Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár). Némethy L.: Zsigmond király és a német Lovagrend, *Századok*, 1899, 134–144 l.

28 Cf. *supra*, 23. j.

29 Rotuli Parlamentorum vol. 4. 218–219 l.

30 Perényi végrendelet: Budapest, OL, DL 39 288. Erre az adatra Marosi Ernő volt szíves felhívni figyelmemet. Szécsényi László végrendeletében (1413; Szlovák Közp. Áll. I. t. Mednyánszky cs. bekkói lt. fasc. g. no 1–OL Filmtár) említ: *draconem magnum cum suis lapidibus poetiosis*, valamint *alium draconem parvum*. A végrendelező nagybátyja, Sz. Simon az alapító sárkányosak közé tartozott († 1412. jan.). Ezt az adatot Engel Pálnak köszönöm.

31 Véleményem szerint a lángkereszt előbb önálló jelvény volt, a sárkány maga meg korábban luxemburgi oromdísz. Az értelmezés kérdésére még alkalomadtán visszatérek.

32 Cf. Baranyai B.: i. m. 2. rész.

33 Urkunden und Regesten, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1889, 5727. sz.

34 Kovács É.: i. m. (Strucc és hattyú) 233 l.; 16. j. A Visconti jelvény: E. Pellegrin: La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle, Paris, 1955, 43, 62–63 l. O. Neubecker: Heraldik, Frankfurt am Main, 1977, 212 l.

35 *Id.* kat. Europäische Kunst um 1400, 497. sz. Cf. Kovács É.: i. m. (Hattyú és strucc), 233 l.; 16. j.

36 J. von Schlosser Die Bilderhandschriften Königs Wenzel, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIV – 1892, 276 l. 11. (azt hiszi, hogy ez valami Fürdőrend.) A Garainak adományozott rendjelről: Baranyai B.: i. m. 572 l. Talán ez volt a Gara címereslevelén is? Cf. Fejérfataky L.: A Chapy-czímer és a Sárkányrend, *Turul*, 1883, 119 l. Garainak volt Kannarendje is. Cf. Áldásy A.: i. m. 105 l. A Viscontiak használhatták Vencel engedélyével a császári sast és az itt „nodo”-nak nevezett kendő-jelvényt. Cf. E. Pellegrin: i. m. 53. 159 l. Egészen bizonyos, hogy Vencel jelvényét ábrázolja a Vas Ernő sírjában talált brokát, melyről G. Smola írt egy szép tanulmányt. G. Smola: Das Grabgewand Herzog Ernst des Eisernen, Festschrift 150 Jahre Joanneum, Publication des Steiermärkischen Landesmuseums und der Steiermärkischen Landesbibliothek, II. köt. Graz, 1969, 335–355 l.

37 Kropf L.: Régi utazók Magyarországon, *Századok*, 1907, 926–927 l.

38 Kovács É.: i. m. (Hattyú és Strucc).

39 Kovács É.: A párizsi *ronde-bosse* zománc virágkora és a Mátyás-kálvária (kéziratos dísz). Budapest, 1977, 211 l.

40 Urkunden und Regesten, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIII – 1892, 9118. sz.

41 *Ibid.* VII – 1888, 4799. sz.

42 T. Müller – E. Steingräber: Die französische Goldemailplastik um 1400, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1954, 37. sz.

43 Áldásy A.: Rozgonyi István levele Párizsból 1416. III. 14-én, *Magyar Történelmi Tár* 1902, 576 l.

44 Kovács É.: i. m. (A párizsi *ronde-bosse* zománc) 202–211 l.

GOTHIC RONDE-BOSSE ENAMEL IN THE KING'S COURT OF BUDA

Furniture of a royal grave, found while digging a well was sent to Queen Mary Theresa by the commander of Nagyvárad Castle in 1755. The grave goods consist of about the half of the pinnacles of a lily silver gilt crown, a silver gilt orb and a gold jewel. The latter was lost. The crown and the orb got — under the agreement of Venice — from the imperial collection to that of the Hungarian National Museum in 1933. As I have already published before it was a votive or relic crown, made in the mid 14th century, used secondarily during a funeral. The question arises for whose entombment was this grave-jewel used; for Queen Mary of Angevin's (†1395) or for her husband's the emperor Sigismund of Luxemburg (†1438). A drawing, found in the family Csáky's records decided the question in favour of King Sigismund. The drawing depicts the lost enamel gold jewel and also

the emblem of the order founded by the king after his second marriage in 1408. On the basis of abundant convincing sources, studies up till now attach the enamelled jewels in gold *ronde-bosse* technique solely to Paris or rather to French princely courts. The fashion of the gothic *joyaux* exceeds these circles. It could also be considered as a local work, or work done in London, or in Milan, or Mantova, because of several examples, representing similar heraldic devices and badges. The same supposition is valid for the king's court of Buda, where artisans, among them French goldsmiths gathered after King Sigismund's journey to Paris in 1416. Besides that, occurrences of local badges and orders appear in documentary sources; a characteristic feature of the works, accomplished here, is the combination of enamel and mother-of-pearl on *ronde-bosse* jewels.

RENEZÁNSZ STÍLUSELEMEK A MOHÁCS ELŐTTI MAGYAR PECSÉTEKEN

Pecsetet az ókortól napjainkig használnak. Tulajdonosa általa kezkeskedik a vele hitelesített okirat tartalmáért. A pecsét azonban a középkorban élte fénykorát: adataink vannak rá, hogy a középkori ember a pecsétet szinte tulajdonosának kijáró tisztelettel kezelte.^[1]

Az oklevél hitele a rajta függő közhitelű pecsét fennmaradásán múlott. Óvta is annak birtokosa a tőle telhető módon és vitás helyzetben az esetleg évszázadok óta őrzött okmány bemutatásával védte meg jogait.

Az örök időkre szánt pecsét lényegéből adódik, hogy mind a pecsétnyomó, mind maga a kinyomott pecsét anyaga, alakja, körirata, felfüggesztési módja századokig nem, vagy alig változott. Erős kötöttségei miatt a pecsétábra is csak lassan alakult át. A pecsétvésés művészetében, melynek tehát alapvető tulajdonsága az erős hagyományörzés, elemeinek fokozatos módosulása során szervesen ment át a késő gótika a reneszánszba.

A XIII. század vége felé megjelent a színes pecsét, melyet természetes méhviaszból kiképzett pecsétfészekbe ágyaztak. A fészek fogadja magába a felfüggesztésre szolgáló hártaszalagot vagy zsinórt. Annak érdekében, hogy a lenyomatot hordó, különböző adalékanyagokkal kevert színezett massa jól tapadjon, a fészek befogadó felületét rovátkolták vagy a pecsétnyomót belenyomva nyerték a rögzítésre alkalmas felületet. Utóbbi megoldásnál az esetleg kitöredező színes massa helyén ott található a lenyomat a nyers viaszfelületen.

A két lenyomat ilyenkor pontosan fedi egymást. Ez a tény, valamint a pecsétfészek hátoldalán látható ék

alakú bemélyedés valamilyen harapófogószerű eszköz használatát bizonyítja. Egyik ágára a pecsétnyomó (typarium) átfúrt fület akasztották, másikra a pecsétfészek kézzel formált viaszgombócát szúrták.

Ez a szerszám a XV. század közepe táján módosult. A pecsétfészeket rögzítő ék alakú tűske helyére a pecsétnek megfelelő gömbszelet vagy mandorla alakú tálka került. Ezt olykor bemélyített mintázat díszítette, mely a most már teljesen szabályos, peremén élesre formált pecsétfészek hátlapján domborúan jelentkezett. A XVI. század elején azután megjelentek a fémlemezből készült tokok, melyek a pecsétfészeket körülveszik, illetve azt helyettesítik. A pecsétfészek ilyen esetben többnyire el is marad. A fémtok alkalmazása mellett természetesen egyidejűleg tálkás nyomóeszközzel és kézzel formált pecsétfészek is készültek.

A tárgyalt korszak Mátyás törvényes megkoronázásával veszi kezdetét. Az 1464. évi koronázáskor vésetett felségi pecsét és második titkos pecsét (1—2. kép) köriratának betűtípusa még a főpapi pecséteken a XIV. század vége óta használt minuszcula, mely a XV. század elején Zsigmond pecsétein is felváltotta a majuszkulát.

A hátlapi címernél azonban változást látunk. A koronát, illetve a királyi hatalmat jelképező kettőskereszt középről a keretező címerkoszorúba — bár annak legelőkelőbb helyére — szorult, a pecsétmező közepét pedig a hétszer vágott (ill. gyakran négypólyás) pajzs



1. I. Mátyás 1464. évi felségi kettős pecsétjének hátlapja
(O. L. Dl. 15222.) Átm.: 110 mm

2. I. Mátyás 1464. évi 2. titkos pecsétje (1465. — O. L. Dl. 16284.) Átm.: 64 mm



3. Báthory István országbíró pecsétje (1439. — O. L. Dl. 71963.: Átm.: 62 mm



5. Báthory István nádor pecsétje (1519. — O. L. Dl. 9446.) Átm.: 56 mm

foglalta el, mely éppen a reneszánsz idők szellemében természetes értelmezést kapott: a pólyák ezentúl az ország négy folyóját jelentették.[2] Ilyen értelemben került a pólyás pajzs Mátyás 1464. évi aranybulláján a hátlap közepére, míg a kettőskeresztes pajzs a király előlapi képe alá helyezve csupán annak kiegészítőjévé vált. Hasonló szemléletváltozást figyelhetünk meg egyes családi címerek esetében is. Így pl. a Báthory család címerénél, ahol a háromszor vízszintesen, háromszor haránt vágott pajzs vágásait a XV. század végén naturalisztikus „sárkányfogak” váltották fel (3—5. kép).

A királyi kettőspeccsét hátlapjának, valamint a második titkos pecsétnek immár a négy folyót jelölő pajzsa fölött már nem nyílt liliomos, hanem zárt pántos korona:

a III. Frigyesről éppen ekkor visszaváltott Szent Korona képe jelent meg.[3] Ez megfelelt a XV. század közepére kialakult heraldikai szokásnak is, ekkor kezdenek a címerpajzsok fölé valóságos fejéket helyezni.[4] Ezt a címertani elrendezést találjuk II. Ulászló 1490-ik évi kettőspeccsétjének hátlapján (7. kép). Négyelt pajzsban a magyar és a cseh címer látható, felette a Szent Korona képe Mátyás nagy pecsétjének hátlapi koronaképét idézi. II. Ulászló felségi pecsétjének előlapja ugyanakkor hajszálpontos mása V. László 1454. évi cseh királyi kettőspeccsétje előlapjának. Elterést az előlap körirata és annak reneszánsz kapitális betűi jelentenek.[5] (6. és 8. kép.)

Különösen jól mutatja ez a példa, hogy a pecsét ha-



4. Báthory István országbíró pecsétje (1489. — O. L. Dl. 88741.): Átm.: 47 mm



6. II. Ulászló 1490. évi felségi kettőspeccsétjének előlapja (1493. — O. L. Dl. 19968.) Átm.: 130 mm



7. II. Ulászló 1490. évi felségi kettős pecsétjének hátlapja (1493. — O. L. Dl. 19968.) Átm.: 130 mm



9. V. László 1456. évi cseh királyi kettős pecsétjének hátlapja (H. Kohlhaussen: Nürnberger Goldschmiedekunst ... Berlin, 1968. 121. kép)

gyományörző, visszautaló szerepe még uralkodói pecsét esetében is fontosabb, mint a kor művészi stílusának követése, melyet csak a körirat betűi képviselnek.

Reneszánsz kapitális betűkkel Mátyás 1464. évi aranybullájának, majd 1486-tól ismert második cseh, valamint osztrák hercegi titkos pecsétjének köriratain találkozunk először. [6]

Mátyás és II. Ulászló felségi pecsétjének hátlapi címer-tartó angyala a 90-es évek elején tűnik fel országnagy-



8. V. László 1456. évi cseh királyi kettős pecsétjének előlapja (H. Kohlhaussen: Nürnberger Goldschmiedekunst ... Berlin, 1968. 120. kép)



10. Corvin János pecsétje (1492. — O. L. Dl. 72055.) Átm.: 40 mm

jaink pecsétjeinek sorozatán. (10–12. kép.) Maga a Mátyás korában még többnyire egyenes oldalú, kerek talpú címerpajzs a Jagelló-kor kezdetén egyre inkább konkáv ívelésűvé vált. A századforduló körüli időre kialakult a jellegzetes reneszánsz címerpajzs, mely a késő gótikus tárcsapajzs álló, szimmetrikus módosulata. (13–15. kép.) A XV–XVI. századi ún. „ökörfej” (bukranio, cranio di bove), illetve ennek keskenyebb, többször tagolt XVI. századi változata, az ún. „lófej” (cranio di cavallo)



11. Zápolyai István nádor pecsétje (1497. — O. L. Dl. 20521.) Átm.: 50 mm



13. Szentgyörgyi és Bazini János 1476. évi pecsétje (1481. — O. L. Dl. 18473.) Átm.: 52 mm

pajzs, melyek Itáliában pecséteken is igen gyakoriak, nálunk is ismeretesek pl. kőfaragványokról, magyar pecséteken azonban nem fordulnak elő.[7]

Láthatjuk tehát, hogy a hagyományoktól rendkívül kötött pecsétművészetben főként a címertani változások hoztak újat. Elsősorban a sajátos reneszánsz pajzsforma új, melyhez a késő gótikus felségi pecsétekről a főúri pecsétekre átvitt angyalok és más címertartók járulnak.[8]

Maguk a címerképek többnyire változatlanok, olykor azonban — mint az országcímer vagy a Báthoryak címere esetében — tanúi vagyunk a kor számára már érthetetlen középkori heraldikai mesteralakok újraértelmezésének.



12. Perényi Imre nádor pecsétje (1505. — O. L. Dl. 393.) Átm.: 37 mm



14. Vingárti Geréb Péter országbíró pecsétje (1496. — O. L. Dl. 20440.) Átm.: 50 mm

Városaink többsége régi pecsétnyomóját használta. Ha a város új pecsétet vésetett, az lényegében a korabeli országos méltóságok viselőinek pecsétjéhez hasonló. Ezt látjuk Kassa 1502. évi, Ulászlótól nyert címeradományát követően használatba vett pecsétje esetében.[9] (17. kép.)

Még kevésbé változtak a káptalani és konventi pecsétek, hiszen ezek többsége hiteleshelyi tevékenységet folytatott, melynek lényegéhez tartozott az állandóság. Ha valamilyen oknál fogva új pecsétre szorult a hiteleshely, az jellegében igyekezett a régít követni. Érdekes viszont a szentjohbi (szentjogi) apátságnak — melyet mint kisebb konventet Mátyás király 1486-ban a hiteleshelyi jog gyakorlásától eltiltott — 1482-ből fennma-



15. Szentgyörgyi és Bazini Péter országbíró pecsétje (1517. — O. L. Dl. 22955. Átm.: 58 mm



17. Kassa város pecsétje (1502 után — O. L. V. 2. 226.)
Átm.: 58 mm

radt pecsétje. Kapitális betűs köriratán kívül — amennyire sérült állapotában ez megállapítható — a korábbi pecsét (18. kép) ábrájától eltérően a Szent Jobbot magába foglaló karereklyetartó is kezében országalmát tartó élethű kart ábrázol.[10] (19. kép.)

Szerzetesi pecséteken évszázadok óta gyakran ábrázolták a feszületet, alatta imádkozó szerzetessel. Balázs ferences szerzetesnek, a szentszék küldöttjének 1508-as évszámot viselő pecsétje valószínűleg a budai Szent János kolostorban került a Brandenburgi György örgróf és neje részére kiállított okmányra.[11]



16. Újlaki Lőrinc országbíró pecsétje (1519. — O. L. Dl. 47299.) Átm.: 57 mm

18. A szentjobbi konvent pecsétje (1469. — O. L. Dl. 65097.) M.: 54×30 mm



19. A szentjobbi konvent pecsétje (1482. — O. L. Dl. 88669.) M.: 63×40 mm



20. Balázs ferences szerzetes pecsétje (1509. — O. L. Dl. 37855.) M.: 59×31 mm

A pecséten térbe helyezve perspektivikusan ábrázolták a feszületet. Szokatlan az alul látható monogramos pajzs is. Egészében a reneszánsz főpapi pecsétekre emlékeztet. (20. kép.)

A pecsétekről általában elmondható egyetemes jelleg és szívós hagyományörzés az egyházi méltóságviselők pecséteire különösen érvényes. A román korban kialakult mandorla alak, mely a főpapi nagypecséteken kizárólagos, az egyházi testületek pecsétein pedig igen gyakori, világi pecséteken nem fordul elő. Itáliai főpapi pecséteken a védőszentet vagy -szenteket keretező gótikus architektúra mellett már kapitális betűkből álló felirat van a XV. század közepe táján. (Pl. Miklós firenzei bíboros 1439. évi pecsétjén. 21. kép.) A század második felében azután a keretarchitektúra megváltozott, a fiatornyos, mérnöves építészeti keretet reneszánsz oszlopok, pilaszterek által hordozott párkányzatokkal, háromszögű vagy félköríves oromzatokkal lezárt architektúra váltotta fel, melyben azonban változatlanul középen áll vagy ül a pecséttulajdonos főpap székesegyházának védőszentje, a mellékalakokként ábrázolt szentek pedig többnyire a főpap korábbi méltóságviselésének helyére utalnak. A mandorla csúcsában Krisztus vagy a Madonna látható. [12]

Román korból örökölt mandorla alakú pecsétmezőben a gótika korában kialakult elrendezésű ábra látható tehát. A reneszánsz stílus tulajdonképpen csak alárendelt részletekben jelentkezik: a felirat betűinek típusában, illetve a keretarchitektúra építészeti elemeiben. (22. kép.)



21. Miklós firenzei bíboros pecsétje (1439. — O. L. Dl. 13338.) M.: 52×40 mm. (töredék)



22. Itáliai reneszánsz főpapi pecsétek (Giacomo C. Bascapé: *Sigillografia*. Milano, 1969. 136. lap VIII. tábla és 139. lap IX. tábla)



23. Várdai Mátyás boszniai püspöki vikárius pecsétje (1483. — O. L. Dl. 94275.) M.: 78 × 45 mm

Legjelentősebb változás, mely a reneszánsz kori főpapi pecsétet előzményeitől elválasztja, a címer korábbiánál hangsúlyosabb megjelenése. A XV. század utolsó évtizedeiben az itáliai pecsétokról eltűnt a védőszentek lábánál fülkében térdelő főpap alakja és az addig kétoldalt elhelyezett címerpajzsok. Helyükre a mandorla alsó csúcsának közepére a főpap — immár rangjelző fejéssel: püspöksüveggel vagy bíborosi kalappal díszített — címere került. A XV. század vége felé megjelenő reneszánsz keretarchitektúra a XVI. század folyamán azután fokozatosan háttérbe szorult, helyet adva az előtérben ábrázolt védőszentnek, aki többé már nem ül vagy áll, hanem mozdulatokat tesz, térben tartózkodik. Később az architektúra teljesen el is tűnt, mozgalmas jelenet tölti ki a már gyakran oválissá váló pecsét felső kétharmadát, és csak az alsó harmadot elfoglaló főpapi címer emlékeztet a régebbi elrendezésre.

Az Itáliában kialakult reneszánsz keretarchitektúrás, a térdelő főpap alakját címerével helyettesítő pontifikális pecsét az Alpoktól északra feltehetőleg először nálunk jelent meg. Várdai Mátyás boszniai segédpüspök 1483. évből ránk maradt pecsétje az itáliai példák pontos megfelelője. [13] (23. kép.)

A természetesen színű fészekbe ágyazott mandorla alakú vörös viaszpecsét mezejét reneszánsz építészeti keret tölti ki. Profilozott talpvonalán közepén három álló alak látható, feje körül dicsfénnel. Középen a Madonna, karján a Gyermekkel, tőle jobbra Szent Péter, jobbáiban kulccsal, balra Szent Pál, jobbáiban könyvvel, baljában karddal. Jobbra és balra egy-egy antikizáló fejezettel és lábazattal ellátott kanellurázott törzsű oszlop tartja fejük fölött a párkányzatot, melyen a pecsétmező

felső harmadát kitöltő profilozott peremű háromszögű oromzat nyugszik. Az oromzatban Krisztus sírból kiemelkedő félalakja (Imago Pietatis). A talpvonal alatt közepén eredetileg Várdai Mátyás címere volt, melyből a pecsét sérülése folytán ma már csak a rangjelző püspöksüveg látható, annak két oldalt a pajzs köré hajlított szalagjaival. A pecsétmező címer körüli részét kváderosztás tölti ki, a kanellurás oszlopok mellett pedig egy-egy ciprusfa (?) áll.

Kevés magyar főpapi pecsét maradt ránk ebből a korból. Több nagy reneszánsz egyéniségnek csupán címeres gyűrűs pecsétjét tanulmányozhatjuk. Valószínű, hogy a gótikus elemek a reneszánszsal párhuzamosan tovább éltek. Ezt bizonyítja Bakócz Tamás 1509. évből fennmaradt (tehát reneszánsz sírkápolnájának elkészülte után is használt) esztergomi érseki pecsétje, (24. kép) melynek körirata ugyan kapitális betűs, a mandorla alsó csúcsában elhelyezett Bakócz-címer (félkerékből kinövő szarvas) pajzsa is jellegzetesen reneszánsz, a pecsét összképe a három baldachinos fülkére tagolt, mérművekkel, fiatornyokkal díszített keretezés miatt mégis gótikus hatású. A középső fülkében Szent Adalbert áll, főpapi díszben, áldásra emelt jobb kézzel, baljában pásztorbottal. Tőle jobbra és balra egy-egy feléforduló álló angyalt látunk.

Ez a pecsét a gótikus keretarchitektúra és a szigorú szimmetria ellenére tulajdonképpen már reneszánsz megfogalmazású.

Legszébb reneszánsz pecsétünk Bakócz Tamás 1515-ből fennmaradt, 1513-tól használt nagypecsétje — miként a kortárs itáliai főpapi pecsétek is — ábrázolásának hierarchiájában őrzi a gótikus hagyományt. [14] (25. kép.) Bakócz Tamás a konstantinápolyi pátriárkai cím birtokosaként új pecsétet vésetett, melynek közepén az esztergomi székesegyház védőszentje: Szent Adalbert, tőle jobbra Szent János evangélista (Bakócz korábban egri püspök volt), bal oldalt Szent István király áll. Fent — két reneszánsz bőségszaru között — a Madonna látható, karján a Gyermekkel. A mandorla alsó csúcsában egykor Bakócz címere volt, múlt századi ábrázolások



24. Bakócz Tamás esztergomi érsek pecsétje (1509. — O. L. Dl. 101806.) M.: 75 × 50 mm



25. Bakócz Tamás esztergomi érsek pecsétje (1515. — O. L. Dl. 22728.) M.: 88 × 60 mm. (töredék)

tanúsága szerint, korunkra azonban csak a pajzs fölötti bíborosi kalap maradt meg. [15] A térden állva imádkozó érsek ábrázolása — a kápolna oltárán látható ábrázoláshoz hasonlóan — nyilván Bakócz Tamás személyes kívánsága volt. A pecsét vörös masszáját egyébként korábbi pecsétjének természetes színű viaszfészke helyett mandorla alakú bádoglemez tok foglalja magába. (A töredezett pecsétet restaurálásakor világos színű maszával egészítették ki és rögzítették vissza tokjába.)

A címer fontosságát jelzi e korban a főpapi címeres gyűrűspecsétek gyakoriságán kívül az azoknál nagyobb köriratos címeres kerek főpapi pecsétek is. (26. kép.) Érdekes Ham-i Achatius egri vikárius 1516. évi kerek címeres vörös viaszpecsétje mandorla alakú fémtokba öntött természetes színű fészkebe ágyazva. (27. kép.)

Bodor Imre

A fényképek közül a 25. számú az Országos Levéltár Mohácselőtti Gyűjteményében őrzött eredetiről, a többi — a reprodukciók kivételével — az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja pecsétmásolat gyűjteményének darabjairól készült. A képek Makky György felvételei.



26. Nagylucsei Orbán egri püspök, kincstartó pecsétje (1487. — O. L. Dl. 12795.) Átm.: 38 mm.



27. Ham-i Achatius püspök, egri vikárius pecsétje (1516. — O. L. Dl. 60929.) Átm.: 30 mm

¹ *Kumorovitz L. Bernát*: A magyar pecséthasználat története a középkorban. A gödöllői premontrei gimnázium évkönyve. Gödöllő, 1944. 361. o.

² A magyar címer pályáinak az ország folyóival való azonosítására első adataink a Jagelló-korból maradtak fenn: II. Ulászló egyik 1496-ban kelt oklevelének szövege Szlavónia címerének magyarázataként, annak két pályáját a Dráva és a Száva folyóval azonosítja. (*Bertényi Iván*: A középkori elemek funkciója néhány városunk címerében. Az MTA Középkori Munkabizottságának eszmétörténeti ülészakán 1976. okt. 22-én elhangzott előadás.) 1502-ben Budán kelt II. Ulászlónak Kassa város részére kiállított oklevele, melyben a város címerét a király és a királyné címerének elemeivel bővítette. Kassa címerébe Nagy Lajos 1369. évi adománya óta bekerült az ország címeréből vett nyolc vörös-fehér vágás (azaz vörös mezőben négy fehér pólya). Ezek Ulászló 1502. évi oklevelének szavai szerint a Dunát, Tiszát, Drávát, Szávát jelentik és az ország címerét alkotják. Az oklevél teljes szövegét közli *Kemény Lajos*: Kassa város címerlevelei. Turul, 23. (1905.) 167–172. o.

Ha a századforduló táján kelt oklevelek köztudott dologként említik a vágásos (pólyás) címernek ilyen értelmezését, akkor az valószínűleg már Mátyás koronázása idején is ismert volt.

³ *Bodor Imre*: A magyar korona legkorábbi ábrázolásai. Ars Hungarica 1980/1. 20. o.

⁴ Egyházi méltóságok címerén jelent meg először a heraldikailag alkalmazott kardinálskalap, infula stb. a század első felében. Példájuk nyomán az uralkodói koronák is valóságú alakban jelentek meg a címerekben. (*Ghyczy Pál*: A rangjelző koronák. Turul, 18. (1900). 99. o., valamint *Végh Gyula*: Egyházi méltóság jelvényei magyarországi főpapok címereiben. Turul, 49. (1935.) 30. o.)

⁵ *Bodor i. m.*

⁶ Leírásukat közli: *Kumorovitz B. L.*: Mátyás király pecsétjei. Turul, 46. (1932.) 8. és 11–12. o.

⁷ A pajzsformákat — egyéb címertani fogalmak mellett — közli *Kumorovitz B. L.*: Művészettörténeti ABC. Budapest, 1961. 82. o. Továbbá: *Giacomo C. Bascape*: Sigillografia. Milano, 1969. 77. o.

⁸ Újlaki Lőrinc országbíró pecsétjén (16. kép.) például oroszlanok.

⁹ Kassa a 17. képen látható pecsétjének typariuma a 2. sz. jegyzetben említett 1502. évi királyi címerbővítés után közvetlenül készíthetett.

¹⁰ Az apátság kegyuraságát Vitéz János 1459. márc. 18-án kapta meg a pápától. Ő Majthényi Tamást nevezte ki az apátság adminisztrátorává, akit évekkel később 1467-ben a pápa is megerősített ezen állásában. Az 1471. évi összeesküvés után megszűnt Majthényi adminisztrátorsága, s az apátság ismét királyi kegyuraság alá került. Majthényi halála után Váradi Péter — mint királyi titkár — kapta meg ezt a Szent Istvánról címzett apátságot. Számára IV. Sixtus pápa 1474. okt. 15-én megerősítő oklevelet adott. Váradi 1481. márc. 14-i pápai engedéllyel mint kalocsai érsek is megtartotta apátságát. Miután Mátyás király megharagudott Váradi Péterre és 1484-ben fogságba vetette, megfosztotta őt apátságától, amelyetől az 1486. évi országgyűlés végzése szerint még a Vitéz Jánostól visszaszerzett hiteleshelyi jogot is elvette. (*Sörös Pongrád*: Az elenyészett bencés apátságok. A Pannonthalmi Szent Benedek-Rend Története. XII. B. Budapest, 1915. 146–147. o.) Az apátság korábbi pecsétje (18. kép.) tehát Majthényi Tamás adminisztrátorsága idején készült a Vitéz János által visszaszerzett hiteleshelyi jog gyakorlásához. A 19. képen látható mesterien vésett új pecsét viszont Váradi Péter személyéhez kapcsolódik. Váradi 1478. decemberében a kancellária vezetője lett, a királyi pecsétek az ő kezébe kerültek. (*Gerédy Rabán*: Egy magyar humanista: Váradi Péter. Magyarstudomány I. évf. 1942. 3. sz. 315. o.) Vezető szerepet vitt Buda szellemi életében, majd az egyik tanácskozáson összeszólalkozott a királlyal, aki Árva várába záratta. (*Gerédy i. m.* 325–328. o.) A pecsétre és Váradi Péter személyére, valamint a rá vonatkozó irodalomra *Kubinyi András* hívta fel a figyelmemet. Dolgozatomhoz nyújtott értékes segítségét ezúton is köszönöm.

¹¹ *Karácsonyi János*: Szent Ferencz rendjének története Magyarországon 1717-ig. II. k. Budapest, 1924. 20. o.

¹² Itáliai pecséteken az Atya és a Szentháromság is (22. kép.)

¹³ Az O.L. DL. 94 275. sz. oklevélén függő pecsét 1483. szept. 20-án kelt. Mérete: 72 × 45 mm. Kőrirta: SIGILLVM.DNI.MATTIE. DEI. — — — SCOPI.DAINENSIS. Váradi Mátyás mint boszniai püspöki vikárius, majd püspök a királyi tanács tagja volt. Több vele kapcsolatos Budán kelt oklevelet ismerünk. (Zichy Októbert XI. köt. Bp., 1915.) Az ő személyében is — mint Váradi Péternél láttuk — a magas egyházi méltóság magas udvari tisztséggel, a királyi udvarral tartott szoros kapcsolattal járt együtt.

¹⁴ *Balogh Jolán*: Az esztergomi Bakócz-kápolna. Bp., 1955. 38. o. és 131. jegyzet.

¹⁵ *Bárá Nyáry Albert*: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 215. o.

RENAISSANCE-STILELEMENTE AUF UNGARISCHEN SIEGELN VOR DER NIEDERLAGE BEI MOHÁCS (1526)

Die Siegel können den Inhabern nach, als Herrscher-siegel, kirchliche und weltliche Siegel, die letzteren als private und körperschaftliche Siegel gruppiert werden. Innerhalb dieser Gruppen ist aber für die Siegel — Garantien der durch sie beglaubigten Urkunden — außer dem starken Traditionalismus ein universaler Charakter bezeichnend. Nur mit Rücksicht auf diese Tatsachen kann über das Auftreten der einzelnen Kunststile auf den Siegeln gesprochen werden.

Die vorliegende Epoche beginnt mit der legalen Krönung von König Matthias Corvinus (1464) und dauert bis zur Niederlage bei Mohács (1526). Von der Mitte des XV. Jahrhunderts läßt sich eine Modifizierung in der Siegeltechnik beobachten. Es sind hauptsächlich die heraldischen Veränderungen, die außer dem Wandel des Buchstabentyps der umlaufenden Legende (die Renaissance-Kapitale anstatt der Minuskel) innerhalb der strengen, sphärischen Gebundenheiten und des Traditionalismus eine Erneuerung mit sich gebracht haben. Im XV. Jahrhundert ist die Anwendung des in natürlicher Form dargestellten Diadems, als Würdezeichen — vorerst auf kirchlichen, später auch auf Herrschersiegeln immer mehr verbreitet worden. Die Wappenbilder bewahrten meistens ihre frühere Form, manchmal sind jedoch Veränderungen infolge der Renaissance-Umdeutung der mittelalterlichen Wappenbilder aufgetreten. Das Wappenschild hat am Anfang des XVI. Jahrhunderts eine typisch neue Form erhalten: es hat die Form einer stehend und symmetrisch angeordneten doppelten Tartsche auf beiden Seiten mit konkaven Schwei-

fungen bekommen. Bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts ist die Anwendung der vom Herrscherwappen entnommenen Schildhalter sowohl auf den Siegeln der Hochadeligen, wie auch auf den zeitgenössischen Stadtsiegeln allgemeine verbreitet worden.

Die Veränderung ist auf den kirchlichen Siegeln am auffälligsten. Obwohl die aus dem romanischen Zeitalter geerbte mandorla-Form und das sich in der Gotik herausgeformte Wappenbild mit Rahmenarchitektur hierarchischer Gestaltung im wesentlichen unverändert blieben, wurde die Darstellung des knienden Oberpriesters in der unteren Spitze der Mandel durch ein mit einem Kardinalshut oder mit einer Mitra geschmücktes Wappen ersetzt. Die umlaufende Schrift wird von dieser Zeit an in Kapitalen verfaßt. Auf den Siegeln mancher hohen Geistlichen — die mit dem königlichen Hof in enger Verbindung standen — wurde die aus gotischen Elementen aufgebaute Gestaltung auf den Einfluß der zeitgenössischen italienischen Siegel durch eine Renaissance-Rahmenarchitektur abgelöst. Im Zusammenhang mit der im Hof erfüllten Würde des Schutzherren sind auch einige Siegel der kirchlichen Korporationen dem Renaissance-Geschmack entsprechenden erneuert worden. Der schönste heimische Renaissance-Siegel ist der Groß-Siegel von Thomas Bakócz, Erzbischof von Esztergom, welcher bei Gelegenheit der Erhaltung seines Konstantinopler Patriarchentitels (1513) verfertigt wurde.

Die die Ringsiegel in Größe übertreffenden, runden, oberpriesterlichen Wappensiegel sind Zeugen der immer größeren Wichtigkeit der Wappen.

KÉT PUTTÓ NAGYSZEBENBŐL, ÉS A MAGYARORSZÁGI RENESZÁNSZ NÉHÁNY KEVÉSSÉ ISMERT EMLÉKE

Az itáliai reneszánsz nudo kevés megértésre talált az Alpokon túl a 15. században. Mátyás király itáliai szoborrendelése, a budai vár bronz Herkules-szobra úttörő kivételek. S amikor az itáliai művészet hatása Dürer második olasz útja idején, 1505–07 után északon is kibontakozott, a nudo-t inkább félreértették, mint fölfedezték maguknak az északi művészek. Egyetlen oeuvre-től eltekintve a nudo hazájából áttelepíthetetlennek bizonyult még a 16. század első negyedében is. A kivételes oeuvre Düreré. Csak ő tudta az olasz reneszánsz aktot — jórészt racionális alapon — a német művészetben úgy újrafogalmazni, hogy az egyedül tekinthető az olasz példák törvényes leszármazottjának. Ugyanez a kísérlet a Jacopo de' Barbarival közvetlenül kapcsolatban állt Hans von Kulmbachnak már nem sikerült — de ő nem is nagyon törekedett rá. Altdorfer az idősebb Cranach vagy Grünewald se, és szinte természetesnek tűnik, hogy a nürnbergi augsburgi, sőt az egész délnémet és osztrák művészkör aktábrázolási tapasztalatai mögött igazában az itáliaiak alig, hanem sokkal inkább düreri példaképek rejtőznek. A német művészet nudo-ja pedig ezektől a düreri alapoktól többé-kevésbé távolodva vált „ruhátlanmá”, bizonyos ellentétben az olasz aktokkal, akiknek sikerült megtartaniuk természetes, antik „meztelenségüket”. Több mint jelképes, hogy Botticelli Venusával szemben Dürer „Männerbad”-ja csak félig van a szabadban. „A doktor álmá”-n a női akt intériúrburben jelenik meg, míg a „Nemesis”-en a világ fölött lebeg, és sokrétű allegorikus értelem hordozója — mintha testisége bonyolult magyarázatra is szorulna.[1] Az olasz nudo-k természetes környezetében és szoborban már a Venus születését jóval megelőzően a táj és a köztér volt, míg északon legtöbbször még később is a belsőség: naturalisztikus módon főleg a fürdő, ahol a nők és férfiak a ruháikat éppen nélkülözik. A német reneszánsz aktok ezért szinte sohasem tagadhatják le, hogy a fürdőből érkeztek. Ábrázolásuk következesképpen — intériúrburkból indulván — a genre felé hajlik. Mindig magukon viselik a genre-ral járó intimitás jellegét s ezzel bizonyos fokú erotikát is, amely mitologikus háttérű olasz rokonaiktól ily módon idegen. Az olasz nudo sokkal inkább önálló. Megjelenését az antik előzmények annyira magától értetődővé teszik, hogy nem kell hozzá szituációt teremteni. Ez az akt nem vetkőzött le, sőt úgy jelenik meg, mint aki sohasem járt ruhában, — az istenekkel fennálló rokonságának megfelelően. A nudo szó maga is hamar kristályosodott főnévvé az olaszban éppen az akt megjelenésére, míg a német nakt máig melléknév maradt. A magyarban az ilyen pórséget jellemző módon csak fosztóképzős szóval tudjuk közölni: „ruhátlan”, „meztelen” a „nakte Figur”, — a nudo. A megfelelő orosz fordulat például már újkori, és az akadémia korának szemléletét sűríti:

„Изображение обнажённово тела.”

Oda a nudo csak a 19. században jutott el.

Ez az olasz reneszánsztól elütő értelmű meztelenség északon szereppel járó kellék, attributum maradt — legalábbis a korai olasz hatások korában, a 15. században és még a 16. század első harmadában is. Meztelen a halott Krisztus — mint mindenétől megfosztott, csupasz szegényített ember —, aztán Szent Sebestyén, mint szen-



1. Antonio da Fabriano (1479): Trónoló Mária gyermekével, Szt. Donatus és Szt. Péter mártír (Budapest, Szépművészeti múzeum)

vedő mártír, — valamint más szentek is, ha az a legendájukhoz tartozik. A ruhátlanság a historiae-hez szükséges járulékos, egy szituáció magyarázata. Az összülők meztelensége is ilyen: ártatlanságukat jelölendő, amelyet a bűnbeeséssel elvesztettek. Ettől fogva a pokolra szállók ruhátlanok, s a végítéletre éppen feltámadók is azok, de az üdvözültre mindjárt palástot adnak az angyalok — a paradicsomi botlást mintegy végleg eltakarót.[2] A női meztelenséghez inkább rossz értelmek társultak, de legalábbis a nagyon bizonytalanok, a hamar mulandók. Fortuna, Lascivia, Luxuria, Temptatio — és számos, történetekből, mitológiából, fabulából vett szerep ezeken kívül az, amit izgató kosztümözéssel, meztelenül kellett vagy lehetett a képi megjelenítésben előadni. A szerep rendesen túlnőtt a nudo tipizált vagy máskor inkább egyénített karakterén — s így vagy úgy északon a tárgyalt időben minden akt alkalmazottja egy művészi játéknak, előadásnak, de nem lényegült át önálló imago-vá. Sem a nő, sem a férfi. Egyikük sem igazi utóda a hőroszoknak. Észak jellegzetessége a kosztümözött akt. A meztelen ember némelykor a vademberhez hasonlít, s az a dolga, hogy tanulságosan bemutasson vagy tartson valamit. Egyáltalán, hogy környezetet nyújtson egy nála fontosabb ténynek vagy gondolatnak. Ezért olyan helyeken is találkozni lehet vele, ahol másként a meztelenség eset-



2. Magyarországi festő 1500—1510 körül: Trónoló Mária gyermekével, Szt. Borbála, Remete Szt. Antal és donátor (Pozsony-Bratislava, Slovenská Národná Galéria)

leg megbotránkoztató lenne. Mint figurális dekoráció, díszítő szerepben azonban megengedett a meztelenség — tehát élnek vele. A meztelenség reprezentatív alkalmazásává válik: egyfajta dekoráció a szobrászatban, a historiae eleme és érdekessége a festészetben.

A dekorációs szerep a gyermek-aktokra is érvényes. Annál is inkább, hiszen a gyermek-nudo már Itáliában, pontosabban a toszkánai művészetben a 15. század első felében megkapta dekoratív szerepét. Azon kívül, hogy a kis Jézus is gyermek-nudo, a puttók szerepe az, hogy afféle gyermekalkalmazottak, akik rendesen a triumfális

szerepkör tartozékai. Az építészeti tagozatokon füzérek, síremlékeken, kandallón, kapuzaton, ábrázolt és valószínű építményeken, miniált kódexek építészeti rendszerű keretdíszén, képeken — címereket, háttérben ábrázolt drapériákat, kegyetes tárgyakat és díszeket tartanak, mint a reprezentáció elsőrendű figurális elemei. A Rómát járt külföldi vendégművészek közül elsőnek Fouquet figyelt föl rájuk (1447), és Etienne Chevalier Livre d'Heures-jében föl is sorakoztatta őket építészeti-szobrászati díszként, mint szárnyas angyalokat.[3]

Magyarországon is legelőbb miniált kódexek lapjain



3. Firenzei szobrász, 15. század vége: Pajzsot tartó puttó (New York, Samuel H. Kress Collection)

vonultak föl az olasz puttók. A Corvina ismerői előtt — azok előtt is, akik Itáliában sohasem fordultak meg — familiárisak lehettek ezek a gyerek-alakok, akik a lap-széleken és lapalján serénykedtek, főleg cimerpajzsok és füzérek bemutatásában.[4] Társaik a fennmaradt kő-törödékek szerint domborművi építészeti diszként kőbe faragva tettek hasonlót a budai palota és a visegrádi királyi nyaraló falain és sejdíthetően kapuzatain, míg a visegrádi díszkút tetején egy delfinen maga a körkörös megmintázott gyermek Herkules lovagolt. Ha Oláh Miklós leírása pontos, akkor megint egy másik szökőkúton a kilenc múzsa között Cupidó is megjelent. A puttók triumfusa egyre terjedt: folytatódott a reneszánsz hatású sírköveken, ahol a korábbi gyermek-angyalok szerepét vették át[5] — és bejutottak a késő gótikus táblaképek jeleneteibe is, ahol egyetlen ruhátlan figuraként módosították a középkori kis-öreg-csecsemő, a kis Jézus alakját.

A késő középkori gyermek Jézus meztelensége is attributum, de az olasz puttó ezt a körülményt érzéketesebbé, a triumfális mozzanatból eredően diadalmassá változtatta. A puttószerű kis-Jézusok többé nem a Megváltó emberi kiszolgáltatottságát, hanem egészségét, akaratlanul gyermek herculesi lényét — hangsúlyozták a hívők előtt. A hazai festészetben a kassai Rózsás Madonna bambino-ja nyitotta meg a putto-kis-Jézusok sorát.[6] A gyermek mozdulata, plasztikus formái végső soron itáliai

példákra vezethetők vissza, s onnan eredő rajzok vagy szobrászi alkotások ismeretét föltételezik. Ez az 1500-as év körül a festészetben korszaknyitó jelnek is tekinthető. MS mester pár évvel később meg éppen leonardói gyermek-Jézus-figurát helyezett a betlehemi Mária elé sel-mebányai oltártábláján.[7]

Korban alig különbözhet a kassai eredetű képtől egy a galgóczi (Hlohovec, CS) várból származó tábla. Ez a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galériába jutott, és először Karol Vaculik közölte, mint 1500 után készült festményt.[8] A kép ennél pontosabb datálása nehéz. Sem Dürer, sem a dunai iskola hatása nem mutatkozik rajta, és ezért valószínűbb, hogy inkább a század első évtizedében készült, mint a második első felében. A kis Jézus göndör hajjú, kegyosztó uralkodói pózban álló puttó rajta, és Mária trónja támláján két harsonázó szárnyas puttó áll. Helyesebben egyik lábukon lebegnek, mint egy korai firenzei rézmetszeten Amor a diadalmenetében vont díszkocsi tetején.[9] A pozsonyi táblán eddigi ismereteink szerint alighanem először tűntek föl olaszos cupidók



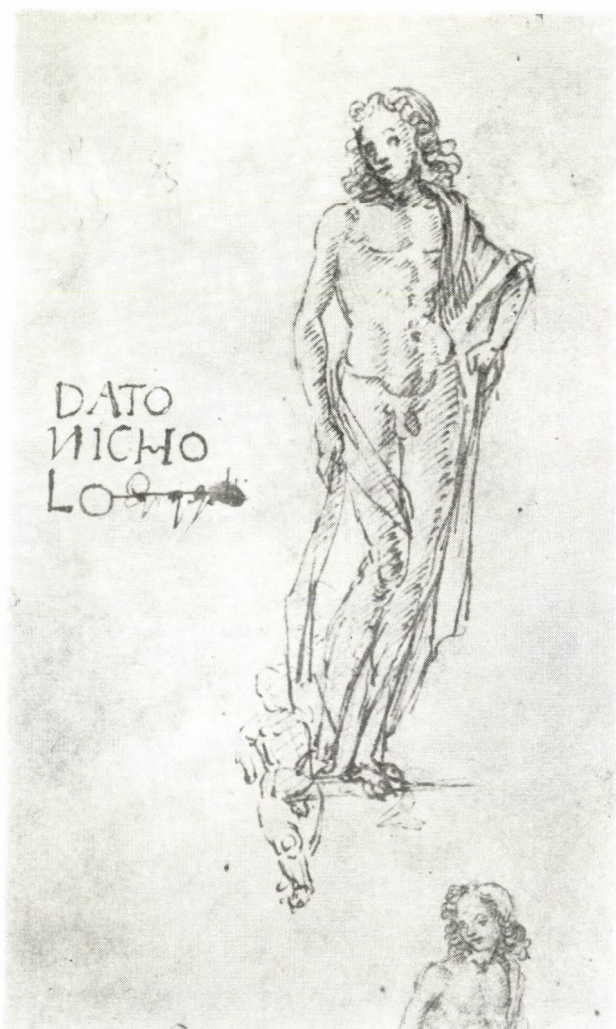
4. Francesco di Simone Ferrucci: Pajzsot és madarat tartó puttó (London, Victoria & Albert Museum)



5. Francesco di Simone Ferrucci: Pajzsot tartó puttó (rajz, részlet, Párizs, Louvre)

hazai oltárképen. Ez a festmény ugyanis kétségtelenül az volt. Nagysága csak valamivel kisebb, mint a kisebb méretű festett szárnyasoltárok középső képeié. De ennek a táblának aligha voltak szárnyai, mert a donátort akkor azon kellett volna hogy ábrázolja a festő és nem a középső képen, ahol védőszentje, Remete Szent Antal is látható. Az ábrázolást a késő gótikus keretknél szélesebb reneszánsz pilaszteres keret foghatta körül. Így előttünk áll az eddig ismert egyetlen olyan fennmaradt festmény, amely itáliai pala d'altare-t követ, és a szárnyas oltárok addig megszokott formájával szakított. [10] A közvetlen előkép olasz importmű, a toszkánai santa conversazione-ke követő retabulum lehetett, amelyet a gótikus műhelygyakorlathoz szokott festő átértelmezett.

Kompozíció, trónszék, ruharedők programszerűen olaszosak. A kövére sikerült arcok, kezek, a kis Jézus teste a plasztikus alakformálásnak különös, de éppen nem groteszk, inkább parasztos méltóságú utánzatai. A perspektívára a festő nem ügyelt. A külsőségek és újfajta dekorativitás érdekelték inkább. A figurák tömörszerűek — az itáliai grandezza tolmácsolása ilyenre sikerült —, és szinte szétfeszítik a kép síkját. Az újszerű arányok érzékeltesére a hazai művésztől ennyire futotta. Jellemző a trón rajza. Lent a tojásszerű faragás és a reneszánsz lombdiszes keretdísz primitív összevegyítése látszik, a kartámlán gótikus rendszerbe kötött akantusz-motívummal, a támlán gótizáló, megnyújtott akantuszlevelekkel és gótikus sarokpillérkével. Ahol a festő a reneszánsz művészet, vagy csak az ízlés irányába a valamivel későbbi német (főleg augsburgi) festőkhöz hasonlóan az építészeti részek, az újfajta architektonikus rendszer érzékeltesére tehetett volna valamit, éppen nem tett, hanem csupa gótikus, dekoratív közhelyet fűszerezett néhány új, reneszánsz motívummal. Mindezekkel azonban az új ízlésből, a rendszerből mégiscsak meg kellett sejténie valamit: legalább a figurák újszerű összefűzését. Az anya és gyermeke mozdulataival mellérendelő módon a hasonló puttók mozdulatai rimelnek, és ebben a rendben oszlopszerűen állnak a szentek alakjai is. A szentek alakjai nem teljeseek — lábuk nem látszik, s a késő középkori mesternek ebben bizonyára erőt kellett vennie magán —



6. Francesco di Simone Ferrucci: Pajzsot tartó puttó, (rajz, részlet, Párizs, Louvre)



7. Nagyszebeni szobrász, 16. század eleje: II. Ulászló-címeres pajzsot tartó puttó (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



8. Nagyszebeni szobrász, 16. század eleje: A szebeni szék címeres pajzsát tartó puttó
(Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



9. Lőcsei festő, 1520 körül: *Jacobus major a leibici Mettercia-oltár szárnyképéről*
(Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

de így elkerülte a számára szokatlan térábrázolás kérdését, s a kompozíciót is egyszersmind nagyobb szerűnek érezhette. A festő a fentieket nem gondolhatta ki maga. Kétségtelen, hogy egy bizonyos olasz alkotást követett. Erre vall a bizonyára egyszerűsített és a fentiek szerint átértelmezett kompozíció. Az olasz példa rendszerébe a térdelő donátor beleillesztése annyiban sikerült, amennyiben a többi figurával a kompozíció ritmusában összhangban van, de sem Mária, sem a gyermek nem fordul feléje. Az Istenanya közvetítő szerepét a klerikus donátor fejétől induló keresztszár, a védőszent kezei és az őket folytató anyai balkéz szemlélteti az isteni gyermekig. A háttér arany brokátmustrás. A színekben is hatott az olasz előkép: Szt. Antal bő redős köpenye meggyiszínpiros — jellegzetesen olasz árnyalatban.

A tábla arról tanúskodik, hogy a magyar Duna-vidékre (Pozsony, Győr, Esztergom, Buda) utánpótlásra méltó olasz oltártáblák is jutottak. [11] Elképzelhető, hogy a pozsonyi kép festőjének stílusigazodásában az Antal keresztnévű egyházi megrendelőnek a kívánsága döntő volt. Ha tehát a példát a megrendelő jelölte meg, akkor a helyi festő némiképp kényszerűen stílusváltó kísérletét kell látnunk ebben a nagyon párját ritkító műben.

Ha képet egyelőre nem is, szobrot párhuzamba állíthatunk a pozsonyi oltárral. A Magyar Nemzeti Galéria két címert tartó puttó-figurája a képen megjelenőknek igen közeli rokona. Az olasz előképek esetükben pedig még jobban csokorba köthetők. Az ő leszármazási soruk is azzal az ókori pompeii bronz Puttó delfinnel kezdődik (Nápoly, Museo Nazionale), mint a pozsonyi harsonázóké, akik lebegő lábtartásukat Ámortól — s korábbi nemzetiségüket tekintve Verrocchio Putto col delfino-jától örökölték. [12] Verrocchio s nála korábban már Donatello delfint tartó puttói is szárnyasok. [13] Ahogyan azonban növekedett a puttók alkalmi szerepe — főleg a címerek tartásában — egyre inkább elvesztették szárnyaikat. Desiderio da Settignano Marsuppini-síremlékén a puttók a pajzsokat szíjjal lazán a nyakukba kötve hordják. Mino da Fiesole Andersburg-síremlékén (Firenze, Badia) hasonló puttók állnak (1481). A típusalkotó példák azután többnyire a Verrocchio-műhelyből származtak. Maga Verrocchio egy rajzán, [14] aztán tanítványa, Francesco di Simone Ferrucci vázlatkönyvében ábrázolt több hasonlót. [15] Verrocchio-i kompozíciót követ egy, a fia-



10. Lőcsei festő, 1520 körül: *Férfialak (rajz a leibici Mettercia-oltár szárnyképének hátoldalaról) (infrafrös felvétel)*



11. Marco d'Oggiono: Mária gyermekét szoptatja
(Párizs, Louvre)



12. Andrea Solario: „Vierge au coussin vert”
(Párizs, Louvre)

talabb Robbiától származó pajzsot tartó puttó Berlinben,[16] s ilyenek inspiráltak két szorosan ebbe a sorba tartozó velencei márvány-puttót velencei családi címerekkel a 15. század végéről (ugyancsak Berlinben).[17] A firenzei Verrocchio-kör festett stukkóban (London, Victoria & Albert Museum),[18] terrakottában (New York, Samuel Kress Collection),[19] agyagban (Bécs, Kunsthistorisches Museum),[20] homokkőben (egykor angol magángyűjtemény), a velenceiek márványban (London, Victoria & Albert Museum) variálták a 15. század végén oly népszerű pajzsot tartó puttókat, akik mind közel természetes gyermek-nagyságban készültek.[21] Általában 45–65 cm magasak. Francesco di Simone tanítványa, Andrea Ferrucci magyarországi munkái közül sem hiányzott talán a hasonló puttó. A pajzsos puttók az 1470–80-as évektől az észak-itáliai szobrászatban is annyira népszerűvé váltak, hogy Bartolommeo Bellano Padovában ilyen pajzsos márvány puttókat állított az Antonio Roselli-síremlék pillérei elé (a firenzei Marsupini-síremlék nyomán), hangsúlyozva annak firenzeies jellegét és hasonlókát fogalmaz az 1490-es években bronzba a Rocabonella-emlékmű fülkéibe, akiket ezúttal hosszú (szinte gotizáló) hajfürtökkel, ágyékkendővel és harisnya-cipővel is ellátott.[22]

A budapesti két puttó-figura — egy régebbi izlésnek megfelelően — éppen a bellanói bronzgyerekek ágyékkötös típusába tartozik, és több fontos jellegzetességben megegyezik a felsorolt olasz példákkal. Legelőbb abban, hogy nagyjából azokhoz hasonló nagyságú (83, illetve 84 cm), nincsen szárnyuk (tehát nem is kívántak angyalok lenni), itáliai típusú lófejpajzsot tartanak, az itáliai triumfális típushoz tartoznak, amennyiben egyikük szabad karját magasba emelve tartott még valamit (koszorút? gyümölcsöt?), s mint göndör hajú puttók vagy cupidók önálló, kerek szobrok. Hátuk, oldaluk, fejük egyforma gondtal megmunkált és festett — tehát minden oldalról láthatók voltak. Nem párdarabok viszont. Mindketten jobb kezüket teszik a pajzsra, így nem állhattak egymással szemben, mert mozgásuk nem tükrözhető. Az is lehetséges, hogy eredetileg többen lehettek, s mindenesetre az a legvalószínűbb, hogy lépcsőházi korlát sarokpillérein foglaltak helyet.[23] Talán lejjebb állhatott a szebeni szék címerét támasztó, aki kissé lefelé tekint, és alighanem legfelül, aki a király címerét, II. Ulászlót tartja. A földrajzi származás Nagyszében (Sibiu, Románia; Herrmannstadt) városába tehető, talán a városházára, ahol a két puttó a szebeniek és a király között, győztes csatájának utólagos emlékezete is lehetett.[24]

A két szobor anyaga hársfa. Hajuk göndörödő csigákba faragott, eredetileg aranyos festésű volt, mint a késő gótikus gyermek Jézusoké és angyal-rokonaiké.[25] Élénk tanúsága annak, hogy a szolidabb anyagú itáliai előzményeket a helyi szobrász hagyományos, hazai anyagban és technikában próbálta követni. Az eredmény bámulatosan felemás. Ismét úgy látszik, hogy az olasz eredetiek viszonylag közel voltak, de a hazai kézműves csak úgy tudta átvenni példájukat, ahogy egy metszetelőkép mozdulatát, egy mintakönyv figurális patronját vették át a középszerű kézművesek. A kompozíciót a maguk világához egyszerűsítették. A késő gótikus és az itáliai stílusigazodás a két gyerekben szinte tragikusan tükröződik: vitaminhiányosak és mindkét izlés szempontjából esetlenek. De a szerepük új, amelyet nem gótikus angyal-elődeiktől örökölték, hanem valószínűsíthetően egy bizonyos itáliai, Magyarországon és talán Budán (vagy Erdélyben?) volt együtttestől, egy olyan lépcsőház díszétől, ahol ugyanezt a szolgálatot olasz fiú-kollégáik látták el. Balogh Jolán hazai toszkánai-centrikus reneszánsz-képéhez — mint érdekes peremjelenség — a két puttó is bizonyára hozzájárul. A pozsonyi kép és ezek a szobrok a hazai olasz reneszánsz művek hatását a kézműves-gyakorlatra egymáshoz hasonlóan mutatják. Talán itt is megrendelői kívánságot feltételezhetünk? A két puttó stílusfintora ilyenféle kényszerből is származhat... A budai udvarba honosult itáliai művészetnek ezek olyan „városi” leszármazottjai, mint egyes hasonló korú lőcsei vagy bártfai emlékek.



13. Magyarországi festő 1515–20 körül: *Krisztus rokonsága* Dubravicáról
(részlet, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

Mindenesetre ez a két figura az egyedüli két világi célú faszobor-émlék a Régi Gyűjteményben a középkorból. Csak bennük függetlenítette volna magát a körkörös mintázott nudo a kizárólagos díszítmény-szerpeltől Magyarországon? Alighanem igen, mert ennél önállóbbá egyetlen puttó sem lehetett — s önálló férfi vagy női aktszobor a század első negyedében még mint kisplasztika is nehezen képzelhető el az országban. A többi puttó itt is csupán reneszánsz, azaz all'antica elem maradt a gótikus díszítményrendszerben, mondhatnánk divatos itáliai groteszk Szárnyas puttók lovagolnak a szepesszombati főoltár kötegelte virágfüzérein (1516-ból), a hét-hársi főoltár hasonló betétfaragványain (1520 körül), a lőcsei Anna-oltár szekrénybetét-faragványán, a leibici Két püspökszent-oltár előblikkel azonos részén (1521-ből). Szerepük jelentőségét nem túlozhatjuk, mert az alig fontosabb, mint a velük együtt alkalmazott többi olasz, all'antica motívumé: a delfineké, a gránátalma, füge- és szőlőmustráé, a szimmetrikusan kötegelte vagy stilizált akantusz-leveleké, a tojássoros párkányzatoké, a vázamotoívumoké, vagy a rózsamotoívumos sormintáé. A nudo és vele az emberi figura egyre inkább díszítmény-nyé vált az összes művészeti ágban. Még a puttó az, aki egyedül látszott ugyan áttörni északon a drapéria-figurák láncát. Népiesedés és korai északi manierista jelleg azonban az értetlen vidék nehezkeségével félreterelték az olasz reneszánsz példák értelmét. A humanista programból csak a szónoki sallangok ismétlődtek s dekoratív értelmet kaptak az alacsonyabb, népies összefüggésben. [26]

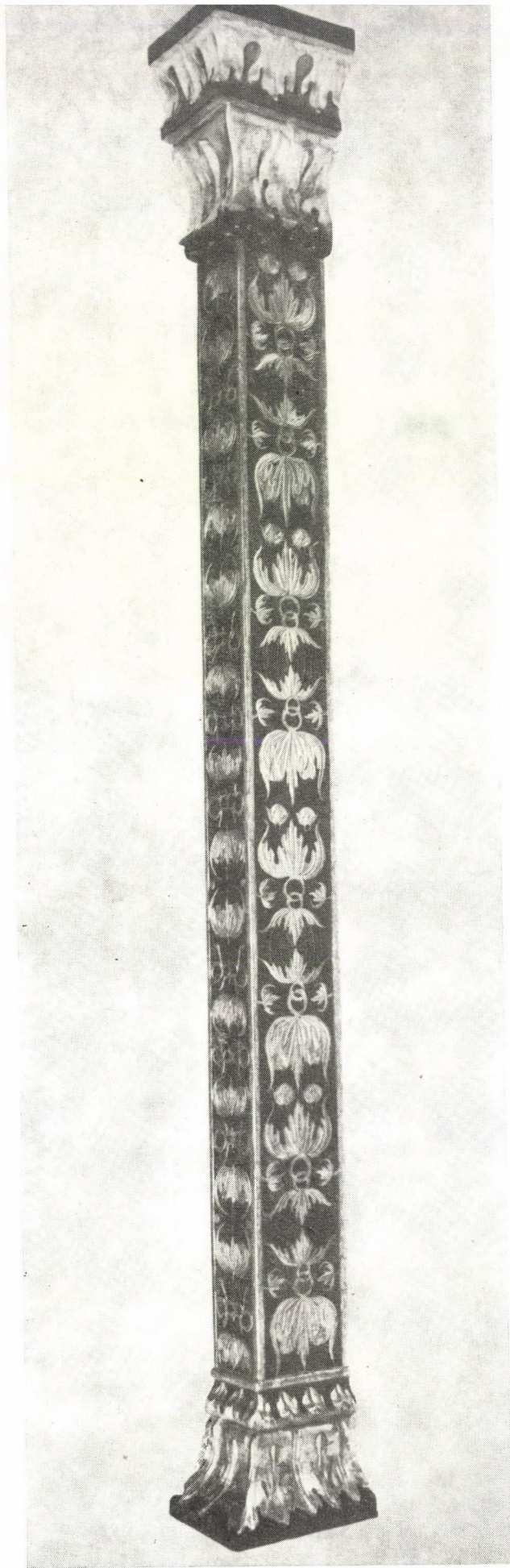
A puttó-kis-Jézusok sorsa is osztotta a felnőttekét. A lőcsei Anna- és a Henckel-oltárok föltételezhetően lőcsei mesterei a leginkább látszottak lépést tartani a divattal. Körükben készült a leibici Mettercia-oltár. [27] Szárnyképein a nagy-szentcsalád ábrázolásokon a ruhátlan gyerek-alakok puttószerűek s ugyanennek a festőnek a muraszombati Szapáry-kastélyból a I. jubileumi Szlovén Nemzeti Múzeumba jutott képén is. [28] A lőcsei Anna-

oltár külső szárnyképein az olaszos puttók szinte kakukkiókaszerűen feszegetik az — egyébként olasz kompozíciós példákra támaszkodó — kompozíciót, de a puttók ezen erőfeszítése talán az utolsó is a táblaképeken. Az idézett leibici Mettercia-oltáron két figuravázlat rajza arról tanúskodik, hogy a puttót mint figurát ugyanúgy szerkesztették, mint a kosztümös felnőtt-alakokat. [29] Csak a mozdulatuk volt fontos, testi valójuk a képen szerepük kelléke csupán. Véletlen-e, hogy a gyermek Jacobus maior — főleg az elrajzolás módjában — szinte festett testvére a Budapestre jutott faragott puttóknak?

Különbözik nemcsak a nudo, hanem az emberi figura is egyre vesztett önállóságából a hazai téreken a 16. században. A leibici templom padfaragványán Mária a kis Jézussal dombormű (1515–20 körül) még italianizáló igényű, több mint dísz-szerű, de nincsenek hasonló méltóságú utódai. [30] A jövő az ugyanezen a padon megfaragott férfi- és női kentaurok díszítmény-leszármazottjaié.

A hazai, pontosabban az erdélyi szász kézművesiparnak a puttókkal rokon jellegű dívatfélreértése az ugyan-csak a Magyar Nemzeti Galériába jutott két nagy szárnyas oltár-pillére. [31] A fejezeteken gótizáló akantusz-levelek, a talapzaton is, közel öklömnyi (lűszteres festésű) fügék vagy körték sorával. A táblás keretű oldalakon a mester előrajzolt mintával, patronnal dolgozott. Az „olaszos” minta kétfelől szimmetrikus ugyan, no és függesztett is, csak éppen a lefelé függő motívumok megfordultak. Az ismétlődő minták akaszkodnak a lent levéles aranygombokra (!) és nem fordítva. Az akantusz-ból, gránátalmából gótizáló, a könyvek lapszéli miniatúráival rokon rendszerű — sorminta lett. A nagyra növelt körték szinte manierisztikus csendéleti részletekké nőttek az együttesben, amely a föltehetően nagyszobori és alighanem a legnagyobb helyi oltárnál keretelését alkothatta. Mutató emléke a kézműves-népiesítésnek — és így az erdélyi reneszánsz sorsának jelzője is.

*



14. Nagyszebeni műhely, 1520—30 körül: Szárnyas oltár merevítő pillérei (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)



15. Magyarországi (?) Dürer-követő; 1520 körül: Egy Bazini-gróf epitáfiuma
(Pozsony-Bratislava, Slovenská Národná Galéria)



17. Kassai festő, 1522-ből: *Krisztus ostromozása* (restaurálás alatt, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria)

A magyarországi reneszánsz második és másodrendű indítását a németé adta. Dürer és köre fa- és rézmetszeteit a hazai művészek szinte festményreprodukciókban népszerűsítették. A szárnyas oltárok képein többnyire kiábrándító ez a reprodukív buzgóság. Az önálló függőképek vagy az epitáfium-táblák esetében a festői feladat úgy látszik, több gondot igényelt. A kölcsönzött figurák és kompozíciók az utóbbiakon mintha több eredetiséggel párosultak volna. Kár, hogy nagyon kevés maradt belőlük — különösen a hazai reneszánsz korábbi korszakából — körülbelül abból az időből, amikor a legnagyobb példakép Nürnbergben maga is élt még.

Az addig ismeretlen első ilyen képet ugyancsak Karol Vaculik közölte a Szlovák Nemzeti Galériából. [32] A festmény kompozícióját ebben az esetben Dürer: Maria mit Sternkrone und Zepter kisméretű rézmetszete (B. 32) szolgáltatta, amelyet a festő felnagyított, megváltoztatt koronával ábrázolt, és mustrás háttérrel látott el. A dűrieri eredeti 1516-ban készült, a festmény nem sokkal későbből származhat. Mint arra már Vaculik rámutatott, önálló függőkép lehetett. Hasonló korú a hazai epitáfiumok egyik legigényesebb példája, az ugyancsak a Szlovák Nemzeti Galériában őrzött Egy Bazini gróf emléktáblája — amely felnagyított másolatrészelei ellenére is impozáns alkotás. [33] Mária és a kis Jézus alakja Dürer: Maria mit der Sternkrone (1508, rézmetszet, B. 31), a koronát tartó angyalok Dürer: Das Schweisstuch Christi von zwei Engeln gehalten (1513, rézmetszet B. 25.),



16. Magyarországi Dürer-követő: A csillagkoronás Mária gyermekével (Pozsony-Bratislava, Slovenská Národná Galéria)



18. Részlet a lőcsei Szt. Anna-oltár külső szárnyképéről, 1520 körül

míg az alsó angyalpár a Mária-élete sorozat fametszetes angyalainak (ezúttal kisebb-nagyobb változtatásokkal) alapján készültek. Az elrendezés a fekvő elhunyt fölött megjelenő Mária gyermekével kompozíció — rokon Dürer rajzának kompozíciójával (itt a feltámadó Krisztus a halott fölött, 1510-ből, A. Daucher vagy S. Loscher kiutalvezésében 1515-ből), amelyet az augsburgi Fugger-kápolna síremlékeihez készített.

A kassai székesegyházból is fennmaradt egy 1522-ben állított epitáfium (Magyar Nemzeti Galéria). Ez Dürer rézmetszetű passiójának (B. 8) Krisztus ostromozása jelenetének három alakkal kibővített „nagyon szabad átírása. Ez, amint már mások is megállapították ... olaszos átdolgozása a rajznak, Krisztus fejében teljesen olasz tipussal. ... az erős átfestések miatt voltaképpen nem nagyon ítéltető meg” — írta róla Hoffmann Edit 1937-ben. [34] A tábla restaurálásán jelenleg dolgoznak. A Dürertől kölcsönzött kompozíciónak és határozottan olaszos stílusigazodásnak ez a ritka emléke nem a „vernacular”, a népiesedés felé mutat. Mintha a hazai reneszánsz művészetnek alternatívája is lehetett volna.

Mojzer Miklós

kettő vagy három szoboralak foglalhatott helyet a talapzatokon (úgy, ahogy domborműves formában a lőcsei Henckel- és Szent Anna-oltárokon a szárnyak figurái).

32 Fa, tempera 77×51,9 cm. Bratislava, SNG o 332 Itsz. K. *Vaculík*, 1978, 120. sz.

33 K. *Vaculík*: Gotické umenie Slovenska, Bratislava. 1975, 58. sz. (Fa, tempera 215,3×134,8 cm; — K. *Vaculík*, 1976, 14. Kat. 120. sz. — K. *Vaculík*, 1978, 30. kat. 122. sz. (rokonságot mutat a morva és cseh epitáfiumokkal). — A címer az ifjabb Bazini-Szentgyörgyi grófok közül talán Péteré, akit Ulászló erdélyi vajdává, székely ispánná, majd országbíróvá nevezett ki, meghalt 1517-ben (testvérei előbb haltak el: Kristóf 1508-ban, György 1505-ben), s vele

kihalt a családnak ez az ága. Mivel a családnak ebből az ágából Zsigmond (megh. 1493 végén) és III. János (megh. 1492 végén) többek között szakolcai kapitányok is voltak, s a várost a család még a 13. században nyerte királyi adományként, — megengedhető lenne, hogy a táblán ábrázoltat Péter gróffal azonosítsuk. Ennek ellene mond egyelőre az a tény, hogy ő 1502–1514 között a Művészettörténeti Értesítő ugyanebben a számában Bodor Imrétől közölt pecsétjén nem ezt a címeret, hanem a család 1459-ben Frigyes császártól adott bővített címerét használta.

34 *Hoffmann E.*: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez, in: *Archeológiai Értesítő* I., 1937, 20.

TWO PUTTI FROM NAGYSZEBEN (SIBIU) AND A FEW LESS KNOWN RENAISSANCE RELICS OF HUNGARY

Excepting Dürer all the northern European artists misinterpreted the Italian „nudos”. Nudes from beyond the Alps cannot deny that they originate in bathing establishments. They usually appear in interiors assuming intimacy and genre characteristics. In contrast with them the Italian nudes are devoid of erotic features. During the early Renaissance, grown-up nude figures are particularly rare in the northern countries. The sculptures of the Buda Castle should be regarded as of utmost importance. In northern Europe, for the most part, the renaissance nude was only accepted in the representation of child figures. Nudeness has a function, it is an attribute and festive requisite. Here, too, cherubim take up triumphal functions: first on the marginal ornaments of the *Corvina Codices*, then, with various transposals, after Tuscan models, they became generally accepted in painting and in sculpture. It occurred that the impact of a lost Italian alter-piece could be directly

demonstrated in the panel of a local master, after 1500 (Slovakian National Gallery, Pozsony). Two woodcarvings from Nagyszeben (Sibiu) — with the coat-of-arms of King Wladislas II and of the Seat of Nagyszeben (Hermannstadter Stuhl), accomplished in 1500–1516-derive, very probably, from the balustrade of the town-hall. The only original, profane elliptically carved woodcarvings, known so far, belong to the collection of the Hungarian National Gallery. The precedent balustrade-ornament might be works of Italian masters working in Hungary, perhaps in Buda. The renaissance nude of a child — in the panels and wood-carvings of triptychs — show, gradually, the „vernacular” stylistic development. They become ornaments, together with acanthus, pomegranate, dolphin and with other renaissance ornamental elements. The impact of Dürer's etchings are obvious in hanging pictures and in three epitaphs, accomplished in the first part of the 16th century.

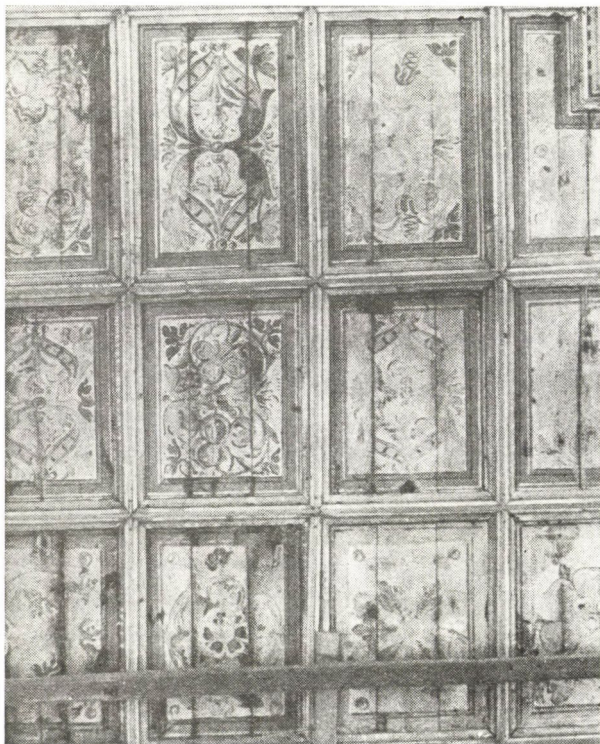
FESTETT FAMENNYEZETEK ÉS ROKON EMLÉKEK ERDÉLYBEN A XVI—XVIII. SZÁZADBAN

1. A festett famennyezek kutatásához

Tagadhatatlan, hogy az utóbbi évtizedekben a festett famennyezetek „státusa” megváltozott: míg a múlt századi, századeleji nagy monográfiák, „leírások” is csak elvétve említik meg, hogy némelyik kis falusi templom „deszka föléppel bír”, ma a festett asztalosmunkák kutatása elsősorban a népművészet keretein belül nagy tudományos apparátussal történik. Ez helyénvaló a magyarországi emléktanyag esetében, az erdélyi és a szlovákiai famennyezetek feldolgozásánál[1] azonban szükséges a komplex művészettörténeti megközelítés.

Tombor Ilona 1968-ban megjelent monográfiája[2] összefoglalja mindazt, amit az adott időpontig tudni lehetett erről a műfajról, és adattárával olyan alpanyagot bocsát a festett asztalosmunkákkal foglalkozók rendelkezésére, amelynek állandó bővítése, pontosítása nyomán egyre teljesebb képet kaphatunk a műfaj történetéről és az emléktanyag mai helyzetéről.

Az erdélyi anyagot illetően pedig az 1977-ben kiadott Kelemen Lajos tanulmánykötet[3] — folytatását ígéri a Kritérium — végre együttesen is elérhetővé teszi a több mint négy évtized folyamán szétszórtan megjelent tanulmányok szövegét, rengeteg, ma jobbára hozzáférhetetlen levéltári adat birtokába juttatván a kutatókat. Hasonló



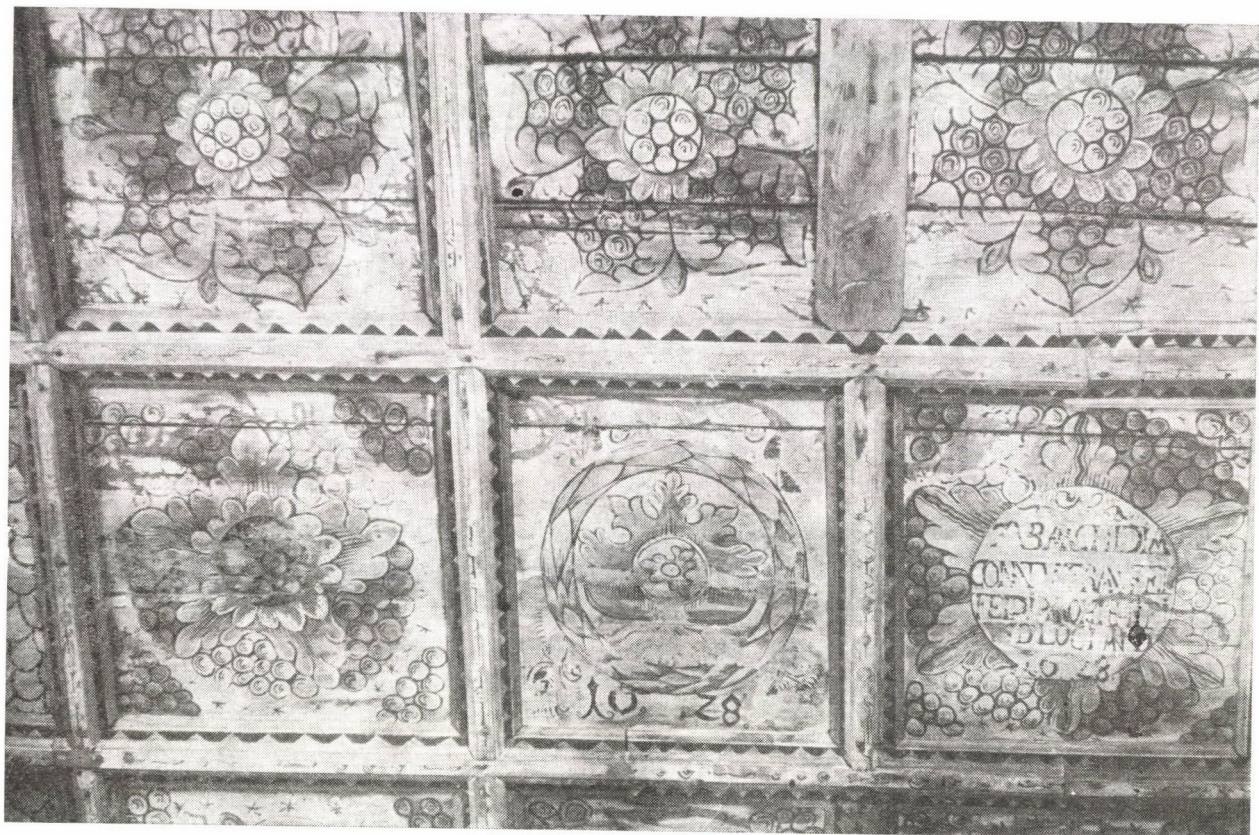
1. Gyalakuta. Ref. templom mennyezete, 1625.



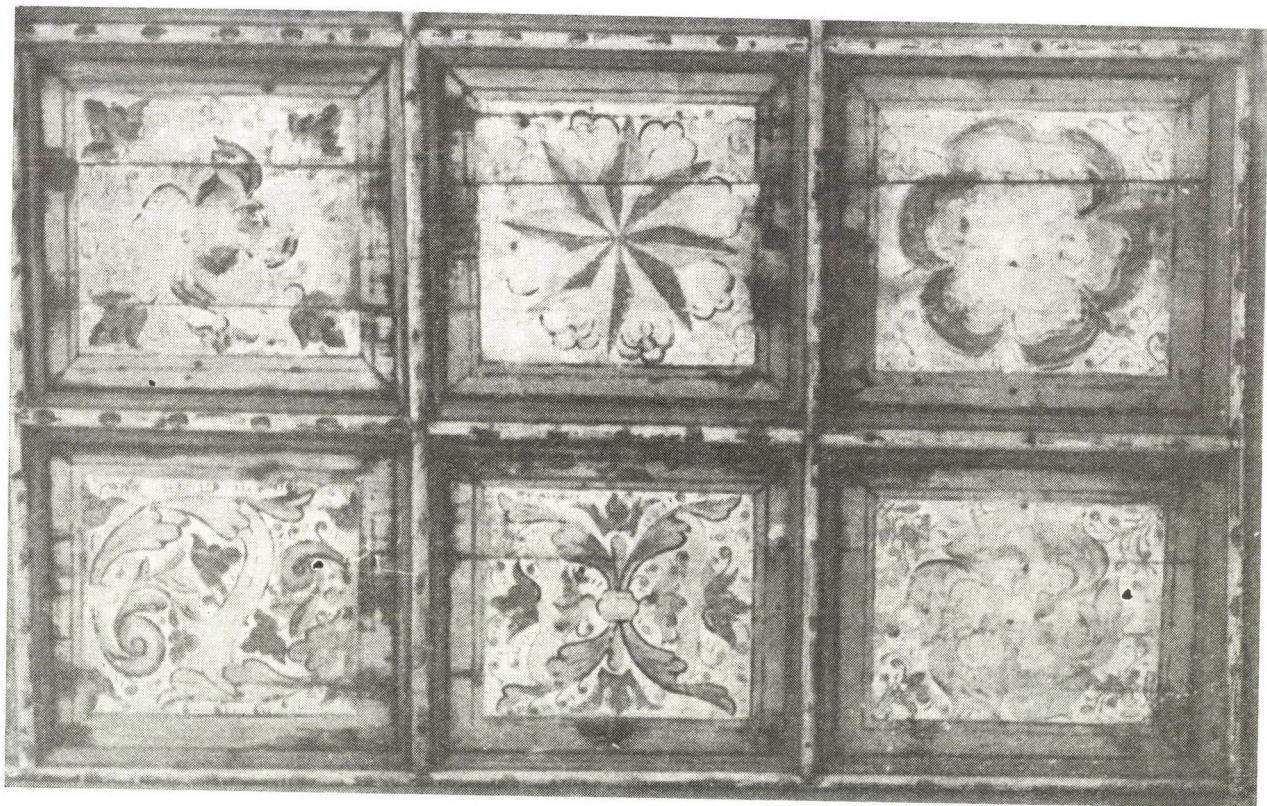
2. Székelydálya. Ref. templom mennyezete, 1630.

a helyzet Dávid László frissen megjelent munkájával [4], amely, bár a középkori Udvarhelyszék műemlékeinek — implice középkori műemlékeinek — ismertetésére vállalkozik, minden esetben pontosan megadja a tárgyalt műemlék egész történetét, nemritkán a csak kéziratban meglevő egyháztörténetek, vizitációs jegyzőkönyvek alapján.

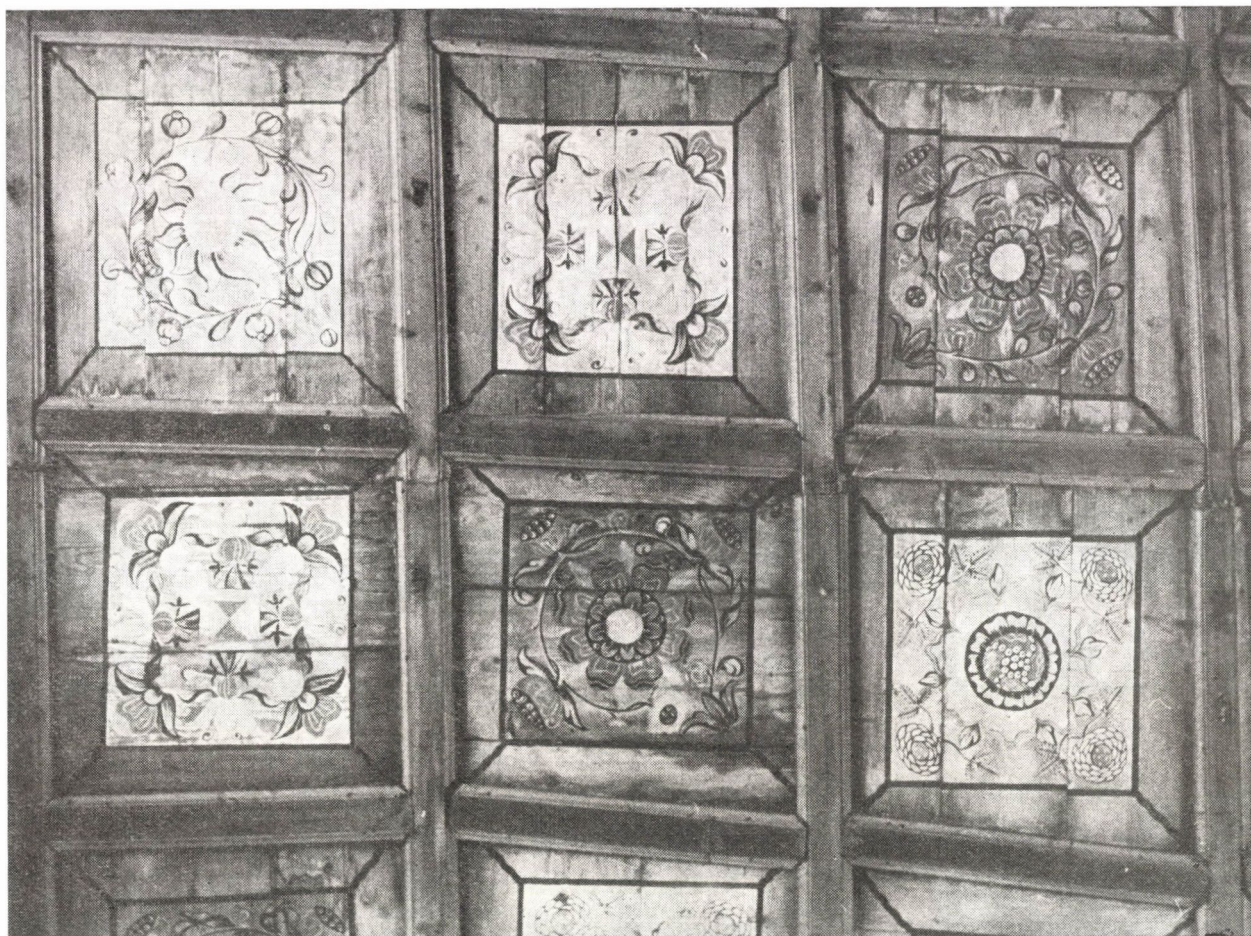
Kétségtelen, hogy a műfaj monografikus (topográfiai) feldolgozása alapvető feltétele a további kutatásnak például ahhoz, hogy érdemben vizsgálhassuk a mennyezeteken látható motívumok eredetét, változatait, esetleges toposz jellegét, a teljes motívumanyagot ismerni kellene; mégis: még mielőtt ez megvalósíthatóvá válik, érdemes elgondolkozni a már ismert anyag feldolgozásának szempontjain. A legrégebbi erdélyi famennyezet, a gogánváraljai a XVI. század elején (1503/1520) készült, az utolsó művészettörténeti szempontból még figyelembe vehető mennyezetek pedig a XVIII. század végén, vagyis eltekintve a XVI. század második felében mutatkozó



3. Gelence. Római katolikus templom mennyezete, 1628.



4. Farcád. Ref. templom mennyezete, 1629.



6. Bányffyhunyad. Ref. templom mennyezete a templomhajóban, 1705.

Az ablakok felöl ualo fal oldala mellett mind vegigh zöld gjentaros berlet pad.

Negj zöld gjentaros karos szek.

Egj kis szöld gjentaros szeczel szek.

Vagion az fal oldalaban egj szep gjentaros Pohar zek azon Zaar kilincz kolcz nélkül rajta.

Az Pohar zeknek kett ki nitto aitaia vagion, negj onnos uas sorok rajtok.

Az Poharzek elot vagion dezkabol czenalt kek festekes circitus(!), abban egj küs fejer aztal, ket kotot fejer pad szek.

Az palota koezepiben egj kis lanczon egj niolez agu rez függeo giertia tarto igen szep.

Az falban három uas gjetia tarto fa tangjerral.

Negj ablak rajta mind eppek, mindenik ablaknak hat hat ki nittaia uagion, azokon onnos vas sorkok fordjttok-kal(!) s ki uono karikakkal eggjütt.

Mindenik ablakban három három vas rud.

Egj zep küül futteo mazas kemencze.

Az kamra szeknek uagion kett aytia. A külseo gjentaros berlet ayto, vas sorok, vas kilincz, vas fogantiu rajta. Az belső ayto fejer parazt ayto, vas sorkon iar, uas retez rajta.

Az palotanak aytiaia igen szep gjentaros berlet ayto, eros uas sarkokon iar kilincz, retez, vas fogontiu rajta.”[9]

Pompában nem sokkal maradna el ettől egy módosabb városi patricius otthonának leírása sem. [10] Nem véletlen, hogy a korabeli leltárak igen gyakran beszélnek „iratos”, „cifrázatos” vagy „virágokra cifrázott” ajtókról, „aranyozott”, „faragott gerendás”, „festett”, „cifrázott”, „tarka” vagy „iratos” mennyezetekről. Ezek elterjedése sokkal nagyobb volt, mint azt az egyetlen, nemrég még

látható szentbenedeki mennyezetdeszka ismeretében gondolni lehetett.

Már a XVI. századi leírások megemlékeznek a nagyváradi püspöki palota festett mennyezetéről, mely valószínűleg a kora reneszánsz idejéből származik, akárcsak az a Szamosközy István által leírt rozetta díszes faragott mennyezet, amely János Zsigmond pompás palotájának terneit díszítette. [11]

B. Nagy Margit nyomán idézem a legrégebbi világi kazettás mennyezet leírását, ami előkerült. Ez a keresdi „aranypalotában”, Bethlen Elek számára készült a XVII. század második felében: „Ezen cifra palotának padlása felyül duplisan lévén csinálva, a felső hamu szín festékkel és virágokkal ki festett fenyő gerendákra hasonló festett fenyő deszkákkal vagyon bé padolva az második pedig különbnél különbféle festékekkel kifestett képekkel volt felékesítve, de ezek már majd mind lehullottak, csak a közepe vagyon egy néhány. A cifra gerendák is már a rothadás miatt hullani kezdettek.” [12]

A XVII. századi inventáriumok szerint kazettás mennyezet volt a gernyeszegi, vajdahunyadi, aranyosmeggyesi és keresdi „aranyosházban”, a drassói udvarházban (1647), a kővári „zöld palotában” (1694), míg a siménfalvi (1636), borbereki (1694), mezőörményesi (1751) mennyezetek párkányozott táblákból állottak. „Faragott gerendát” említenek Oprakercsórán (1739), Kővárban (1694) Gelencén (1797), Gernyeszegen (1754), Pókán (1767), Szentbenedeken (1784), Keresden (1797), „festett mennyezetet” Sajókeresztúron (1651), Homoród-szentpálón (1678), Uzdiszentpéteren (1697), Bethlenben (1690), Kentelkén (1690), Nagybúnban (1692), Borberekén (1702), Szászmátén (1715), Mezőörményesen (1751),



7. Nagypetri. Ref. templom mennyezete, 1713.

Ádámoson (1752), „cifrázott”, illetve tarka mennyezetet Keresden (1797), Uzdiszentpéteren (1697), Ádámoson (1752), Mezőörményesen (1721, 1752), Bethlenben (1661), Homoródszentpálon (1678). Végül kétségtelenül virágmin-tára utal az „iratos” megjelölés a bethleni vár 1690-es összeírásánál, valamint a kentelki udvarház (1690) és a nagybúni „kis iratos ház” (1692), a bögözi (1740), erdő-szentgyörgyi (1744), koronkai (1750) „virágokra festett” leltári megjelölés. [13]

Mindezekről csak a fennmaradt leltárakból szerezhettünk tudomást; hogy valóban virágosak voltak-e a mennyezetek, és mit (hogyan) ábrázoltak, nem tudni. Készítettöik nyilván az illető kastélyok, udvarházak tulajdonosai, készítő mesterek pedig festőasztalosok. Funkciójuk elsősorban az otthonok díszítése, szépítése volt. Aligha tévedünk, ha ezeket a mennyezeteket az iparművészet körébe soroljuk.

Némileg más a helyzet a korszak templomi mennyezeeteivel. Ezeknek már rendeltetésüknél fogva is túl kellett lépni a pusztá dekorativitáson és bizonyos mértékben kifejezni a katolicizmusnál sok szempontból népiesebb reformáció szellemét, valamint az új humanista kultúra alapvetően derűsebb világérzését. [14]

A gyalakutai 1625-ös mennyezet megrendelője Szővérdi Gáspár János és felesége Bethlen Zsófia, festője pedig az a Mezőbándi Egerházi János, aki Bethlen Gábor gyulafehérvári és alvinci kastélyának mennyezetét is készíthette. [15] A gelencei mennyezet megrendelője a Csoma, Hirschler vagy Tholdalagi családok egyikéből kerülhetett ki, készítője egy mindmáig ismeretlen száz mester lehetett. [16] Ugyancsak főúri megrendelésre készült az 1642-es magyarfülpösi mennyezet, festőjének nevét megőrizte a felirat: Johannes Mensarius. [17]

Mást aztán nem is tudunk róla. Ha megrendelők és mesterek szempontjából vizsgáljuk ezeket a mennyezeteket, megállapítható: készítettöik főurak, mestereik pedig jól képzett festők, illetve festő-asztalosok voltak. Egyetlen eddig felsorolt mennyezet esetében sincs adatunk arra vonatkozóan, hogy készítője tagja lett volna valamelyik városi központban működő asztalos-céhnek. [18] A mennyezetek „közönségének” köre viszont sokkal tágabb, hiszen a templomot az egész egyházközség használta. Így egy olyan modell került a falusi lakosság elé, amelynek technikája nem volt túl bonyolult, elkészítése nem igényelt nagy anyagi befektetést, megvalósítása kezdettől mesteremberekhez kapcsolódott. Nem meglepő, hogy a század utolsó harmadában egyre nagyobb számban jelennek meg a falusi megrendelők kívánságára, falusi vagy céhes mesterek által készített festett mennyezetek és egyéb templomi berendezések.

A népiesedés folyamata már a század közepe táján elkezdődik. Kelemen Lajos feltételezi, hogy már az 1629-es farcádi mennyezet is falusi megrendelésre készült. [19] Feliratából csak névtörödékek vehetők ki, ez tehát nem igazít el a kérdésben. Jőmagam, a gyalakutai mennyezetrel való hasonlóság alapján úgy vélem, hogy készítője egy, Mezőbándi Egerházi Jánoshoz közel álló festő-asztalos lehetett, ilyen pedig aligha dolgozott falusi megrendelők számára. Hasonló a helyzet a Farcád tőszomszédságában fekvő Lengyelfalva római katolikus templomának 1629-ben készült és ma már csak egy 1776-os összeírásból ismert mennyezetével. [20]

Olvashatatlan a székelydályai mennyezet feliratos táblája is, itt azonban valószínűnek látszik, hogy egy száz mester, még hozzá feltehetően a közeli Segesvár asztalos-céhének tagja, dolgozhatott. [21]



8. Szilágyssomlyó. Ref. templom mennyezete, 1737.

Úgy tűnik, hogy Udvarhely környékén már a XVII. század második harmadától egy jól működő festő-asztalos műhely létezett. 1631-ben készült a csehétfalvi festett mennyezet, festői: „Petro Balási Molduvaiensi et Georgio Imre”; 1639-ben a jelenlegit megelőző (régi) székelymuzsai mennyezet, egyidőben a mindmáig meglevő karzattal.[22] De az is lehet, hogy csupán az anyag jobb ismerete kelti azt a benyomást, hogy a XVII. század első felében különösen sok mennyezetet festettek Udvarhely környékén; és ha a Dávid Lászlóhoz hasonló alaposággal utánanézne valaki egy másik vidék levéltári anyagában, hasonló eredményre jut(hat)na (?).

Erre vall az a Tombor Ilona által is idézett, 1857-ben íródott újságcikk,[23] amely két igen korai — 1626 előtti — mennyezet léteről ad hírt két szomszédos háromszéki faluban: Rétyen és Komollón; úgyszintén Al. Avram tanulmánya, amely a szilágyssági Micske ref. templomának 1630-ban készült kazettás mennyezetéről tudósít.[24]

Bár időben már a tatár pusztításokat követő építési hullám idejére esik, motívumvilágát tekintve ehhez a korszakhoz kapcsolódik Musnai Dakó György tevékenysége. Hosszú ideig az 1668-as énlaki mennyezetét.[25] Feltehetően fia lehetett az a Musnai D. Dániel aki 1687-ben Tordátfalván[26] — a mennyezet egyik felíratos kazettáján 1668-as évszám is olvasható, lehet, hogy még Musnai György kezdte a munkát — 1691-ben pedig Székelyszentmiklóson. dolgozott[27]. Sajnos mindkét mennyezet elpusztult, így motívumaikat nem tudjuk összevetni énlaki mintákkal.

Vitatott a csikdelnei mennyezet datálása. Sokáig 1613-nak olvasták a felíratos táblán látható évszámot, bár Debreceni László már Kelemen Lajost is figyelmeztette, hogy a mennyezet lehetne későbbi is. Összehasonlítva a csikdelnei mennyezetet az 1625-ös gyalakutaival, illetve az 1629-es farcádiával, majd az 1670-es felsőboldogfalvival, magam is a későbbi — 1673-as — keletkezés mellett foglalkozok állást. A csikdelnei kazetták motívumkincse — már amennyi mai fakult állapotában még látható belőle — sokkal közelebb áll a századvég helyenként már naturalizmusba hajló díszítőműveire, mint a húszas évek elvontabb reneszánsz motívumaihoz, bár kétségtelen, hogy jobb minőségű, finomabb munka mint a felsőboldogfalvi. Másrészt a 7. számjegy itt látható írása gyakori volt a XVII. században, míg az 1-est soha nem írták így.

Ha mindezek után stílustörténeti szempontból is megvizsgáljuk a XVII. század első feléből származó mennyezeteket, megfigyelhető, hogy a kazettás szerkezeten kívül készítőik nem sokat vettek át a XVI. századi, általunk ismert gogánváraljai és ádámosi mennyezetből. Az sem egészen hihető, hogy teljes egészében más műfajú tárgyakról (címereslevelekről, textiliákról) vették át a festő-asztalosok ezeket a Gyalakután vagy Farcádon még tisztán kivehető reneszánsz motívumokat. Közbeeső láncszemet képezhettek a ma már ismeretlen fejedelmi palota mennyezetei, illetve a többi világi mennyezet, ámde időben ezek sem sokkal előzik meg az egyháziakat. Ahhoz, hogy érthetővé váljék a reneszánsz mintakincs gyalakutai vagy farcádi formában való előfordulása, fel kell tételeznünk, hogy a XVI. század második felében készülhettek olyan mennyezetek, amelyek ezt az átalakulást közvetítették. Balogh Jolán szerint az „erdélyi



9. Kraszna. Ref. templom mennyezete, 1736.

virágos renaissance" a XVII. század derekán az erdélyi reneszánszból fakadt, és „nem szorítkozott csupán a kőfaragványokra, hanem derűs, színes pompájával elborította a templomok festett mennyezeteit, könyvtáblákat, címeres leveleket, hímzéseket stb”.[28] A XVII. század eleji mennyezetek tanúsága szerint ezt az időpontot valamivel korábbra lehet tenni.

Némileg kiválik ebből a reneszánsz világból a székelydályai mennyezet (1630), ahol a kazettákat kitöltő motívumok többnyire aszimmetrikusak, nem sugároznak nyugodt derűt, ellenkezőleg esetükben — kis túlzással — drámai hatásról is lehetne beszélni. És ugyanitt jelenik meg első ízben az erdélyi festett famennyezeteken nem vallási vagy heraldikai eredetű figurális ábrázolás.

III. Az 1665 után kezdődő újjáépítéssel lendül fel igazán az erdélyi festett mennyezetek készítése. Ha Erdély térképére fölrajzolnánk azokat a falvakat, ahol ilyen emlékek tárgyi vagy írott nyoma található, az eredmény egy sűrű háló volna, mely beborítja az egész területet.

Ezek a mennyezetek már nem főúri megrendelésre készülnek, az adományozó, „kinek költségén a mennyezet állittatik” jobbára maga a faluközösség, illetve különösen egy-egy karzat, pad vagy szószékkorona esetében valamelyik falusi parasztember, netán a falusiak egy csoportja: az ifjak, az asszonyok stb. A festő-asztalosok némelyikéről tudjuk, hogy a közeli város asztalos céhébe tartozott, többségükről azonban a nevükön kívül nincsenek ismereteink. Az általuk festett mennyezetek — akár céhes mesterek a készítőik, akár nem — már népművészeti alkotásoknak minősülnek. Itt tehát egy olyan típusú közösségi művészettel van dolgunk, amilyen, persze más összetevőkkel, a középkori városok művészete lehetett:

az egyházi alkotás megrendelője és „közönsége” maga az egész közösség.

Ugyanakkor megfigyelhető, hogy a korábbi, viszonylag egységes stílus megszűnik, és kisebb tájegységekhez kapcsolódó stílusváltozatok alakulnak ki. Ezzel egyidejűleg a mesterek fokozatosan eltávolodnak a reneszánsz hagyománytól, és az alpmotívumokat egyre konkretizálják. Például az olasz korszából itt-ott vödör, köcsög lesz, a babérkoszorúból tulipánkoszorú és így tovább. Ez az a korszak ahonnan visszatekintve jól látható a három évszázados motívumvándorlás, pontosan ki lehet mutatni egy-egy motívum fejlődésének (vagy elváltozásának) állomásait, vizsgálni lehet az átvétel és átalakítás eseteit stb. Ehhez azonban előbb fel kell leltározni a festett mennyezetek teljes motívumanyagát.

A XVII. század utolsó harmadában terjednek el az erdélyi festett mennyezeteken a figurális ábrázolások. A legkorábbi ismert mennyezet, amelyiken nemcsak elvétel, hanem majdnem egyharminc arányban láthatók ma is alakos kazetták, a Parajdi Illyés János által 1676-ban festett tancsi mennyezet. Ismertetésére nem térek ki, lévén ez az egyik legtöbbet publikált erdélyi mennyezet. Az ugyancsak Parajdi Illyés festette almásmálmói és nyárádszentimrei mennyezetek sajnos már nem láthatók. Sas hátán lovagló Nagy Sándor, Noé bárkája, török basa, angyal, baka, bajszos kétfarkú „siren” és még sok egyéb van megörökítve a tancsi kazettákon. Már itt megfigyelhető, hogy mekkora a különbség a virágmotívumos és az alakos táblák között. Parajdi Illyés János a hagyományos díszítésmódot nyilván rengeteget gyakorolhatta, a figuratív ábrázolásokat viszont — még ha használt is előképeket — részben saját magának kellett kitalálnia.

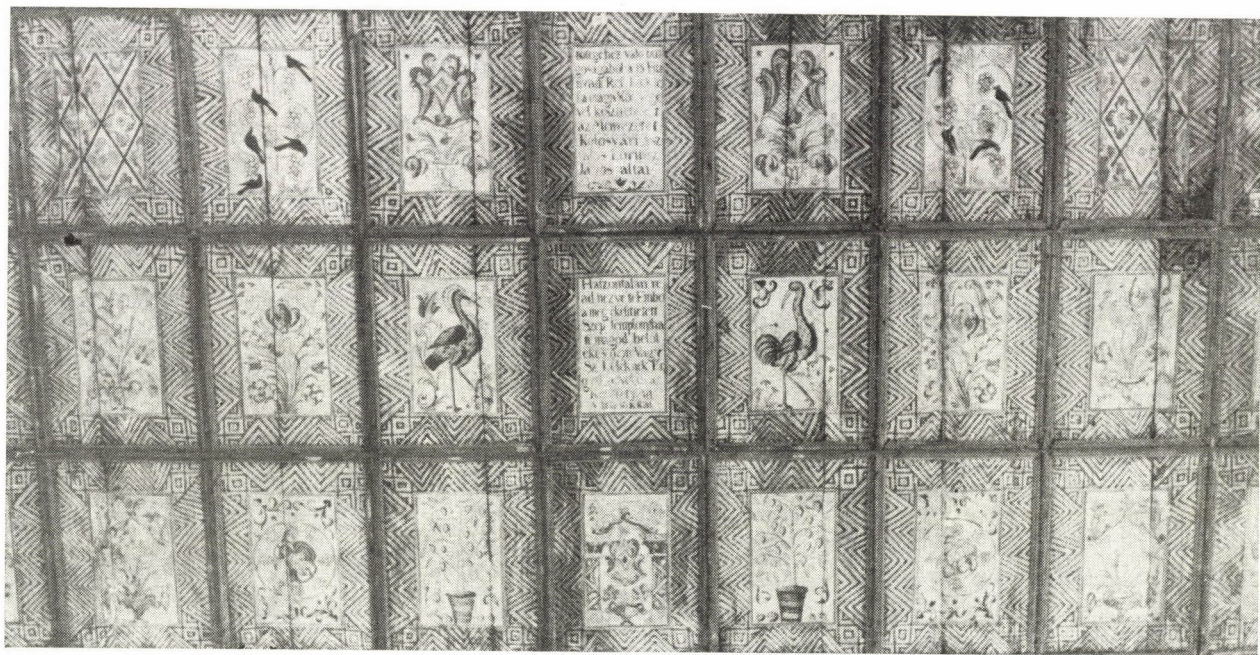
Ugyanezek a jegyek észrevehetőek Pataki Asztalos János 1736-ban festett krasznai mennyezetén, azzal a különbséggel, hogy ő mind a virágmotívumos, mind a alakos táblákon elődjénél sokkal merevebben rajzol.



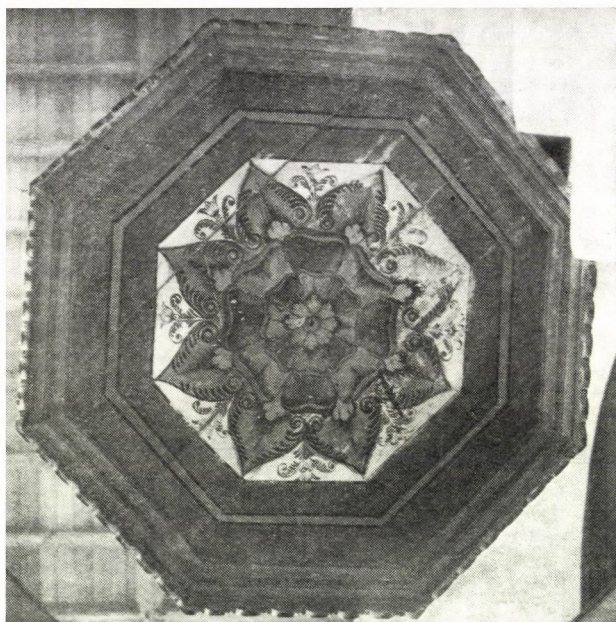
10. Szilágyosványa. Ref. templom mennyezetkazettái a karzat alján, 1770.



11. Szilágylompért. Ref. templom mennyezete, 1778.



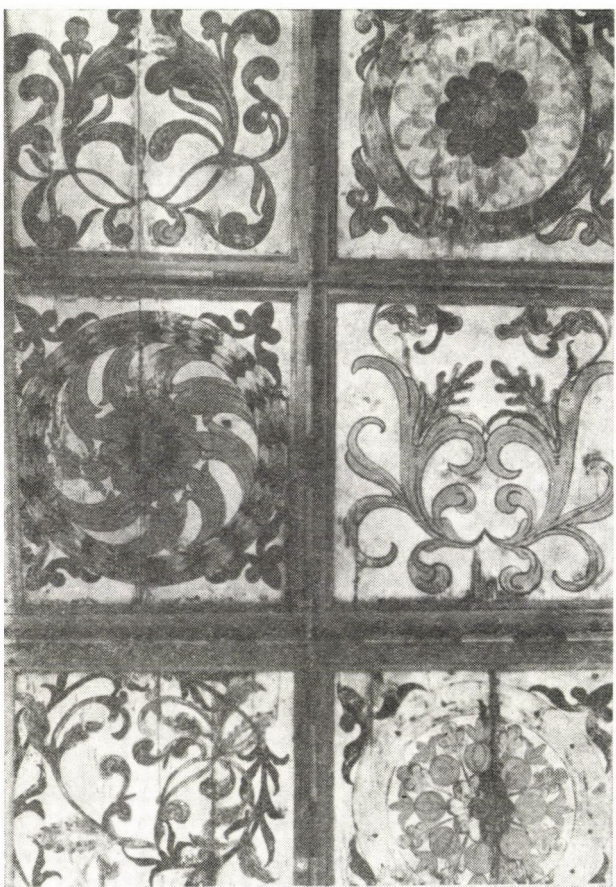
12. Bánffyhunyadi. Ref. templom. Mennyezet a szentélyben, 1780.



13. Ákos. Ref. templom, szószékkorona hangvetője, XVIII. század

A bemutatott jelenetek, állatalakok sorát viszont jóval kibővíti, ezeket kevésbé torzíttja, mint Parajdi Illyés János vagy a pár évtizeddel később dolgozó Budai Sámuel. Pataki esetében az a benyomásunk, hogy másolta vagy pontos mintakönyv felhasználásával készítette a rajzokat, éspedig a megrendelő egyházközség kíváncsiára. Erre vall, hogy a mindössze egy évvel később festett szilágysomlyói mennyezeten nem festett figurális kazettákat. Sajnos a jóval későbbi nagymoni mennyezet (1755) elpusztult, a leírásból azonban arra következtethetünk, hogy ez is a krasznaihoz hasonlatos lehetett.

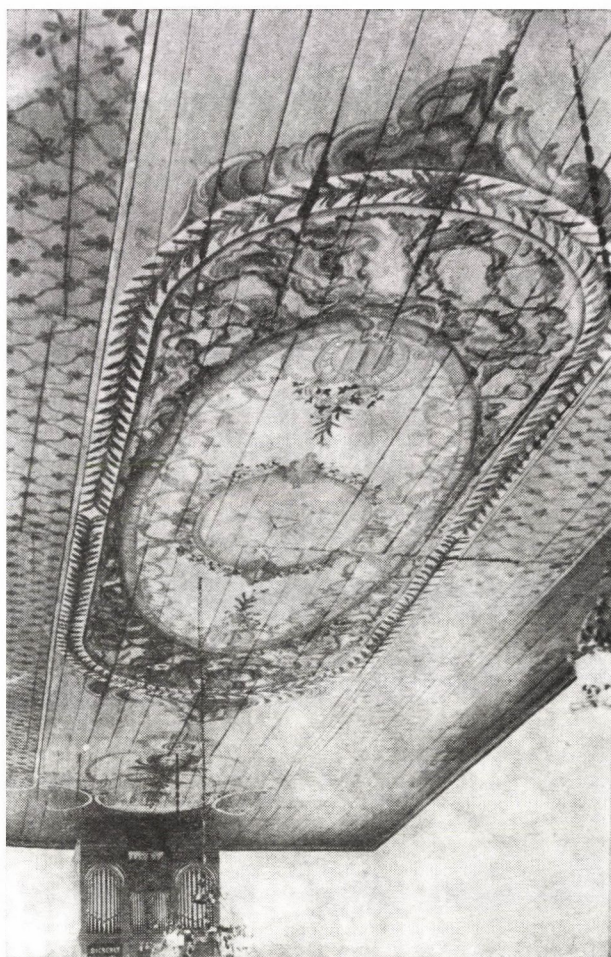
Az egyik legérdekesebb figurális ábrázolásokat tartalmazó mennyezet ugyancsak Szilágyságban, a szilágy-lomperti ref. templomban látható — mind a mai napig. Egyik feliratából megtudjuk, hogy: „Kolosvári Czéhes Asztalos Budai Sámuel Készítése ezen Menyezet És Az Prédikáló Széknek is Festése 1778 Estendőbe Testvére András Legénye léven.” A 153 kazettából 3 feliratos, 79 virágmotívumokkal vagy egyéb díszítőmotívummal festett, 1 rácsdíszes, 70 pedig furcsábbnál furcsább jeleneteket, szörnyeket, állatalakokat rögzít. Sok figura mellett — akárcsak Tancson vagy Krasznán — ott a magyarázó felirat. Így többek között látható itt: „Pegazus”, „Irigység”, „Jonás” (két változatban), „Noé Báránya”, „Ember-evő Madár”, ugyancsak kétszer „Sirén”, „Igazság Aszszonya”, „Bárány”, „Fenix”, „Papagáj Madár”, „Het Fejű Sárkány”, „Jakob Lajtorjája”, „Föld Goljóbisa”, „Strutz Madar”, „Jo es rosz szerentse Kereke”, „Sárkán”, „Krokodilus”, „Szem”, „Josef”, „Harpia” stb. A kérdés: honnan kerültek a XVIII. századi református templomok mennyezeteire ezek az ábrázolások, ki határozta meg, hogy legyen-e alakos táblája a mennyezetnek, honnan vették a festők ezeket a motívumokat?



14. Szacsva. Ref. templom mennyezete, XVIII. század közepe



15. Szilágyballa. Ref. templom mennyezetkazettái a karzat alján, XVIII. század



16. Dobra. Ref. templom mennyezete, 1799.

Dömötör Tekla szerint „a kazettás mennyezetű barokk falusi templomokon ábrázolt fantáziálényeknek (Meluzina, víziember, emberi és állati szörnny-alakok) viszont alig van megfelelője a néphitben.”[29] Jó néhány, különösen a Kalotaszegen működő Umlingok által festett mennyezeten található állatábrázolás egyértelműen a protestáns ikonográfiából származik. Ezek kevésbé érdekesek, ritkán látni ábrázolásuknál olyan egyéni jegyet, mint a szilágysági mennyezetek esetében. Feltűnő, hogy figurális táblákat tartalmazó mennyezetek inkább a Mezőségen, Szilágyságban és Biharban fordulnak elő, vagyis nagyobb gyakorisággal ott, ahol sok a románok és magyarok által együttesen lakott, vegyes település. Feltehető, hogy valaminő késztetést a többnyire tetőtől talpig kifestett román fatemplomokból is meríthettek a festő-asztalosok. Hogy pontosan mit, mennyit, azt még ezután kell kideríteni.

A táncsi vagy a lompérti mennyezetek esetében felvetődik: beszélhetünk-e naív művészetről? Parajdi Illyés János vagy Budai Sámuel valamennyi rajza erősen személyes jegyeket hordoz. Ha minta után rajzoltak is, jó néhány képet maguknak kellett kitalálniuk.

A XVIII. századi Udvarhely környéki vagy háromszéki alkotások merőben különböznek a mezőszéki szilágysági mennyezeteiktől. Ezeken jóval kevesebb az alakos ábrázolás, ha van is, jobbára heraldikai eredetű — mint a Háromszéken gyakori, egymással szembe helyeztet oroszlánok. Oklándon [1771] viszont az egyik mennyezet-kazettán a „SYSTEMA COPERNICANUM”-ot próbálta

köszmele tenni idősebb vagy ifjabb Elekes András. Kár, hogy a siménfalvi régi unitárius templom festett mennyezetéből mutatóban sem maradt. Felirata szerint — ezt egy 1789-ben felvett vizitációs jegyzőkönyv őrizte meg — „1733: TSINÁLTATOTT EZ A MENNYEZET SZASZKÉZDI ASZTALOS GYÖRGY ÁLTAL...”[30] Meglehet, hogy a név id. Umling Lőrinc apját vagy valamelyik rokonát rejti. Az Umling mesterek által használt kereteléshez hasonlólt láthatunk az 1724-es bögözi mennyezeten, ennek mesterei szász festő-asztalosok: Stephan Fabritius és Daniel Philip.[31]

Egy tehetséges és jól képzett festő-asztalos tevékenykedett a XVIII. század közepén Háromszék falvaiban. A minden kétséget kizáróan egy kézre valló kézdimartonfalvi (1754) barátosi (1760), maksai (1766) és szacsvai (?) mennyezetre jellemző a kazetták reneszánsz szellemben való komponálása, az olaszkoszorú változatainak használata, sok olasz korszóból kiinduló virágtó, akantuszlevélből képzett virágmotívum —, valamennyi távol a másutt ekkoriban mind gyakoribb naturalista megfogalmazástól. Festőjük neve nem maradt fenn egyik mennyezeten sem. Némely jelek arra vallanak, hogy ez egy bizonyos János nevű asztalos volt, aki valamikor a XVIII. században 12 mennyezetet festett volna Háromszék falvaiban.[32] Bárki volt is, a kőfaragványokkal egyenértékű emlékeit hagyta ránk a már barokk jegyeket is hordozó erdélyi virágos reneszánsznak.

2. Kiegészítések Tombor Ilona Adattárának erdélyi anyagához

(Nem ismételtek olyan adatokat, amelyek időközben megjelent famennyezetekkel foglalkozó tanulmányokban láttak napvilágot, úgymint Szabó T. Attila könyvszemléjében — *Ethnographia* LXXX. Évf. 3 szám, 467–474 old., vagy Vilhelm Károly *Festett famennyezetek*, Kriterion, Bukarest, 1975 c. könyvében).

Agyagfalva, v. Udvarhely vm. ma Iutița, Hargita m.
Ref. templom

A hajót virágminta nélkül festett kazettás mennyezet fedi. A bujdosó kurucból holland ezredessé lett Sándor Gergely őbester és felesége készítette.

Feliratai: „IN NOMINE SACRO SANCTAE TRINITATIS IAQUINAR HOC AEDIFICARE VOLUIT PROPRIIS SUMOTIBUS ET FATIIS GENEROSI DNIS GREGORIUS SANDOR DE AJAGFALVA (!) CUM CONSORTE GRATA CHATARINA SZEKERES.” „PATER JUSTI ET MISERICORS NON ATTENDAS MULTITUDINEM INQUITATIV NOSTRARUM SED RESPICE FACIEM FILII TUI IESU CHRISTI REDEMPTORIS NOSTRI. ANNO 1725 DIE 20 AUGUST.”

Szószeékkorona kettős volutasorral. Felirata: „IN MAIORE NOMINIS DEI GLORIAM FIERI VOLUIT GENEROSUS DNIS GREGORIUS SANDOR DE AGYAGF: CUM CONSORTE GRATA CHATARINA SZEKERES. Belül dátum: ANNO 1725 DIE 20 AGU.” Javítás: „MEG UJITATTA E KORONÁT ANTAL LÁSZLÓ UR”.

A szentélyben a fa orgonakarzat mellvédjének 6 kockáján a mai szürke festés alatt virágminta látszik. Az orgona homlokzatán az 1862-es évszám és „ÁTALAKITTATOTT 1931.” felirat olvasható. A szentélyben a hajóhoz hasonló kazettás mennyezet. Feliratai: „IN GLORIAM SACRO SANCTAE TRINITATIS HAC PARS IAQUARIS EST ERECTA SUMPTIBUS ECCLESIAE” „TEMPORE PAROCHI R. PETRI PECSI CURA. IUDICIS ECCLESIAE JOHANIS HEGYI ANNO 1739 MENSE AUGU. DIE 14.

A templom piacára néző padok virágmintáit ma szürke festés fedi.

Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei, Bukarest, 1981. 49–51.

Akos, v. Szilágym. Acis, Szatmár m.

Ref. templom

Festett stallum is van a templomban. Felirata: „Ezen Széket tsináltatta Tekéntetes Nemzetes Vitéz Szilágym. L. János Uram kedves Párjával Nemzetes Pap Vid Klára Asszonval Istenhez való buzgóságokból Anno 1756”. Szószeékkorona: hangvetőjén barna-piros rozettadísz, tetején pelikán.

Alsóboldogfalva, v. Udvarhely vm., Bodogaia, Hargita m.

Unit. templom

Mennyezetének hajdani feliratáról Dávid László tájékoztat, de

nem írja meg pontosan van-e ma is festett mennyezete a templomnak. A mennyezet feliratai: „BIZONY AZ UR VAGYON EZ HELYEN, NINTSEN ITT EGYÉB, HANEM AZ ISTEN HÁZA. I. MOZ. 28: 16.17.” „KEZDITT EZ ÉPÜLNI AZ ALSÓ BA.FALVI UNIT. ECCLESIA KÖLTSÉGES FÁRATTSÁGA S MÁS JOLTEVŐK KEGYESSÉGEK ÁLTAL. A. 1791. MEGFEDETETT BÄN FERENCZ CURATORSÁGÁBAN, MENNYEZETE PEDIG KÉSZÜLT A. 1796. GAGYI ISTVÁN CURATORSÁGÁBAN. T. KONCZ MÁRTON URAM PAPSÁGÁBAN.” „VALAKI EZ HELYEN IMÁDKOZIK, HALGASD MEG ÉS KEGYELEMEZZ MEG UR ISTEN. 2. CRONIC. 6.21.”

Szószeékkoronája pelikános, felirattal: „KÉSZÜLT EZEN KORONA ISTEN DITSŐSÉGÉRE (1800) AZ ABAFALVI UNIT EKKLÁBAN LEVŐ KEGYES ASSZONYOK KÖLTSÉGEKEN – TSNÁLTA SEGESVÁRI GOOS JÁNOS GYARMATI DÁNIEL KURÁTORSÁGÁBAN.”

Dávid László: i. m. 56 – 58.

Árkos, v. Háromszék vm., Arcuş, Kovászna m. Unit. templom

Az 1789. püspöki vizitáció alkalmával készült jegyzőkönyvben feljegyezték a mennyezet és egyéb berendezések készítése idejét is. A mennyezet feliratai: „Ao 1759. Mense Augusti. Indust(ria) et Sump(t)ibus Spectabilis ac Magnifici Domini Raphaelis Benkő: Hic diligit Gentem Nostram et Synagogam ejus aedificavit Nobis, Luc. 7.5. Zelantive Ecclesiae Unitariae Arkos(iensis), in Domum Dei oblationibus hoc firmamentum extenditur. Memento mei Deus, et ne deas miserationes meas. 2. Psdr. 13.14.”

A szószeékkoronája „alsó karimáján csengettyűformálág aranyfűsttel üttetett függőcsékké vadnak körül”: tetején fiait tápláló pelikán. Felirata: „Cor. 13.13. Gratia Domini Nostri Jesu Christi et Charitas Dei, et communicatio Spiritus Sancti Sit cum omnibus vobis Amen.” Nyugati karzat feliratai: „Laudate Nomen Domini cum junioribus in Choro. Psal. 148. 12. Renovat(us) sub Curat(oribus) N(ost)ri D(omi)no Josepho Gy. Pap et Agili Paulo Barabás.” „Extructa in Symbolum Pietatis Sump(t)ibus Blasii Györke Vargyasi 1693.”

Kelemen Lajos: Adatok öt székelyföldi unitárius templomkastély történetéhez. in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 219.

Barátos, v. Háromszék vm., Brateş, Kovászna m.

Ref. templom

Mennyezete a sepsiszentgyörgyi múzeumban látható. Egyik kazettáján két, egymást fedő, de némileg olvasható felirat: a régi: „..... ISTEN DITSŐSÉGÉRE ... ITTETETT TEMPLOM MELYET MAGA KÖLTSÉGÉN MEGUJITOTT A BARÁTOSI NEMES REFORMATA ECLÉSIA 1760 ESZTENDŐBEN DIE XXVIII JUNII”

az újabb: „AZ 1800DIK ESZTENDŐBEN EZEN TEMPLOM MEGNAGYITVÁN AZ MELY EGY UJJ TORONYAL ÉS KÉT HARANGOKKAL 1802 BEN KEZDETTÉ A BARÁTOSI NEMES REFTA ECCLESIA UJRA ÉPITTE ÉS 1812BEN DITSŐSÉGÉRE A MAGA KÖLTSÉGÉN ELIS VÉGEZTE.”

A nyugati karzaton virágminták ütnek át az utólagos lefestés alól. A keleti karzat 10 kazettája szintén utólag lett lefestve.

Kónya Ádám szíves közlése. 1981.

Bogdánd, v. Szilágy vm., Bogdand, Szatmár m.

Ref. templom

Kazettás mennyezete van, apró csillagmotívumokkal. Felirata: „B. V. F. földesúr enőaga segítségével renováltatott ezen templom 1802. esztendőben Die 2-es mensis Dec.”

A mellette levő kazettában Wesselényi-címer és bibliai idézet. A nyugati karzat mellvédje virágmintás, egyik mezőben felirat: „Anno 1775 (MDCLXXV). Die 1 ma Mensis Junii.” Keleti karzat 1862-ben készült, a déli karzat 1848-ban.

Kónya Ádám szíves közlése, 1977.

Bögöz, v. Udvarhely vm., Mugi, Hargita m.

Ref. templom

Az 1724-ben készült mennyezet pontos felirata: „SPECTABILIS AC GENEROSI DNI. DNI. SIGISMUNDI KORDA SENIORI INCLYT SEDIS VDVARHELY REG. IUDICIS SUPREM DIGNISSIMI PATRON ZELOSIMI(?) SUMP(T) INSTAURATA EST HAC DOMUS SIMUL IE (?) OMNE ANOD. 1724.” „SPECTABILIS AC GENEROSI DNI STEPHAN N. BORSAI RELICTA CONSORS SPECTABILI AC GENEROSA DPA MARIA BALO HUIUS TEMPLI RENOVATIONEM SP. BENEFICIO PROMOVEBAT TEMPORIB. REV.DN.STEPH. BACONY (...) RECTE. IOH. BACZO CURAT. STEPH. TOASO 1724.”

Egy virágos kazetta szélén kétszer is megörökítették a festők nevét: „STE.FABR. ET DA. PHILIP” (Stephan Fabritus et Daniel Philip). A festett karzat felirata: „SUMPTIB. ET INDUSTRIA EXCELLI. AC. IL. GEOR. A KORDA L. B. DE B. JENŐ S. C. R. M. CONSIL. STAT. INTIM. CAMER. AVLIC. COTUS COLOS COMIT. SVP.ETC. EXCELL. SVSANNAE NAT. S. R. I. COMITISSAE TELEKI DE SZÉK CONSORTIS ANNO DOMINI 1761.”

A mellvéd fűrészt díszén megismétlődik az ANO DM. 1761. felirat. A szószeékkorona volutás, tetején lovasszobor. Ennek készítője SCHUCHBAUER ANTON, Kolozsvárt működő budai származású szobrász. A szószeékkorona magyarra fordított felirata: „KÉSZITETTE A BOROSJENŐI KORDA CSALÁD 1749-BEN, UJRA-FESTETTE AZ EGYHÁZ 1898-BAN.”

Dávid László: i. m. 80 – 81.

Csehétfalva, v. Udvarhely vm., Cehetel, Hargita m. Unit. templom

A lebontott templom mennyezetéről adatok az 1789-ben felvett vizitációs jegyzőkönyvben: „(.) egészen Mennyezetes, mely táblákra lévő osztra, különböző színű festéssel ékesített, melynek egy tábláján van írva olvastatnak a Tíz Parantsolatok ezen írással: AO. 1631. DIE 14-A JUNII IN CSEHÉDFALVA. A más táblára pedig ezek irattak: AD CULTUM ET HONOREM DEI OPT. MAX. EJUSQ. FILII JESU CXTI HOC TEMPLUM RENOVATUM RESTAURATUM OMNIMODO EX OPERE ET INDUSTRIA EGREGIORUM VIRORUM STEPHANI SZABÓ MICHAELIS ET THOMAE KOVÁTS. EMERICI ITEM MIKLÓS ET GEORGII GOTHÁRD A.D. 1631 IN MENSE JUNII: PICTUM VERO A PETRO BALÁSI MOLDUVAIENSI ET GEORGIO IMRE.”

Dávid László: i. m. 91 – 92.

Csikszentmárton, v. Csik vm., Símárton, Hargita m.

Csikszentmártonban nincs unitárius templom. A tévedés, amint azt Kelemen Lajos már 1943-ban megírta (Megjegyzések a Gerevich-emlékkönyv erdélyi anyagához”; megjelent az Erdélyi Múzeum 1943 számában), onnan ered, hogy Nyárádszentmárton régi neve Csikszentmárton volt, és a nyárádszentmártoni mennyezet adatai kerültek a Csikszentmárton című alá.

Dés, v. Szolnok-Doboka vm. Dej, Kolozs m.

Ref. templom

A templomnak kazettás mennyezete is volt. „1642-ben villámcsapás következtében beszakadt az egyhajós templom hatalmas hálóboltzata. Ezt azután másfél öllel alacsonyabb famennyezettel pótolták.” Meg kell említenünk, hogy a XVIII. században nemcsak a templom szentélyének boltzata épült újjá (1776), hanem a közel 12. m. széles hajó kazettás famennyezete is (1779).

Kováts J. István: Magyar református templomok, Bp. 1912, I.

239.

Diód, v. Alsó-Fehér m., Stremţ, Fehér m.

Ref. templom

Egyszerűen díszített kazettás mennyezete 1779-ben készült. A karzat alatt gazdagon színezett táblán olvasható: „Anno Domini 1732 RENOVATUM ... MOJSIS ZEYK, DANIELIS BIRO ...”

Csörtán Ferenc: Marosújvártól Alvincig. Korunk, 1972. 3. szám.

353.

Dobra, v. Szatmár vm., Dobra, Szatmár m.

Ref. templom

1799-ben készült mennyezete egyetlen nagy mező, népies rokokó díszítőmotívumokkal.

Szószeékkorona 1800-ból, papi szék a XVIII. századból.

Kónya Ádám szíves közlése, 1977.

Énlaka, v. Udvarhely vm., Inlăeni, Hargita m.

Unit. templom

Az 1668-ban készült mennyezet felirata: „D.O.M.S. HOCCE TEMPLUM PER MAN. NOXIUS IMMANIUM TARTARORUM ANNO 1661 IN CINERES REDUCTUM BENEFICIO ET PIO ERGA DEUM ZELO INCOLAS JENLAKIENSIS ET MARTONSIEN. IN HONOREM UNI VERI DEI LACUNARE TECTUM ARTA PICTORIA INSIGNIT A. 1668 GEORGIUS MUSNATIEN-SEM, PASTORE EXISTENTE JOHANNÉ ÁRKOSI.” „PECCATUM IDOLATRIE CONDIDIT IN TERRIS HOMINEM DEUS UNIC UNUM FACTUS HOMO MULTOS FECIT IN ORBE DEOS – TEMPORE EDILIIUM MICH. BÁLINT, PÉTRI SEBESTYÉN, GEOR. MIKLÓS, AND. SIGMOND.”

A nyugati karzat felirata készítője nevét is közli: „CHORUS HICCE AEDIFICATUS EST AO.D. 1770 (...) PER MANUS ARTIFICIS GREGORII TOT.”

Ugyancsak 1770-ben készült a keleti karzat: „CHORUS HICCE AEDIFICATUS EST AO D. 1770, PIO ERGA ECCLESIAM DUCTU BENEFICIO G.N. PAULI FÜLÖP IN GLORIAM ET LAUDEM UNUS VERI DEI ET FILII EJUS JESU CHRISTI ET RATIONEM PSALMO DIATRATUM EXISTENTE CURATORE PAULO FÜLÖP AEDILIBUS MICHAELE FÜLÖP ET PETRO BÁLINT PER MANUS ARTIFICIS GREGORII TOT.”

Dávid László: i. m. 98 – 100.

Erdőfüle, v. Udvarhely vm., Fila, Kovászna m.

Ref. templom

1761-ben készült orgonája számára fakarzat épült. Felirata: „... a szent művet nemes Boda József úr élte párjával Urs Judittal, Szendrei József által csináltatta, ifjabb Boda János kurátorsága idejében.”

Karácsony Béla: Füle és régi temploma. Székely egyleti Képes Naptár és évkönyv 1900. 69 – 72.

Farcád, v. Udvarhely vm. Forţeni, Hargita m.

Ref. templom

Az 1629-ben festett mennyezet feliratai: gótbetűs: „RENOVATUM HOC TEMPLUM IN ANNO CUM FUNGERAT IN OFFICIO PASTORATU PIETRUS VAGASSI 1629.” „Reno ... 1629”, „TOMAS ... ANDREAS ... CZIKI ... ANDREAS ... FR DE HODG.” Utóbbi kazetta mellett címerpajzsot tartó kar látható, a címer felett „LAIAS ANTAL”, alatta „1629”. Pelikános szószeékkoronája 1629-ben készült.

Feketehalom, v. Brassó vm., Codlea, Brassó m.

Kelemen Lajos szerint a mennyezet 1701-ből származik.

Kelemen Lajos: Mennyezet- és karzatfestmények a XVII.

zázadból, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 104. *Feldoboly*, v. Háromszék vm., Dobóli de Sus, Kovászna m.

Ref. templom

1768-ban készült mennyezete egyetlen nagy mező, rajta stukkó-dísz utánzó fából faragott díszítőelemekkel.

Felsőboldogfalva, v. Udvarhely vm., Feliceni, Hargita m.

Ref. templom

A mennyezet másik feliratos kazettájának szövege: „REGNANTE ILIUST. AC CELSISSIMO PRINCIPE DNO DNO MICH. APAFI AEDILIBUS EXIS. FRANCISCO DERSI ET MARTINO FÜRÉSZ ANNO DNI 1670.”

Gernyeszeg, v. Maros-Torda vm., Gornești, Maros m.

Volt Teleki kastély.

Mind az „aranyasháznak”, mind az erkélynek „padlása” mennyezete, mely igen munkás parkányzatokkal ki táblázott”, s a táblákat „metszett virágokkal és középen függő gombokkal” díszítették. A kapu feletti háznak mennyezetét pedig „az aranyas ház mennyezetéhez hasonló munkás parkányozással táblákra” tagolták, és „külömb külömb színekre” festették és aranyozták. A középső táblára „a Mgos Teleki familiának genealógiája volt felírva.” 1754-ben készített leltár. Idézi:

B. Nagy Margit: Szépülő otthonok in: *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bukarest, 1970. 96.

Hadad, v. Szilágy vm., Hodod, Szatmár m.

Wesselényi kastély. 1703-ban felvett leltárban „festett mennyezetű szép házról” is megemlékezik.

Balogh Jolán: Későrenaissance kőfaragó műhelyek, VI. közelemény, *Ars Hungarica* 1979/2.

Homoródszentlászló, v. Udvarhely vm., Vasileni, Hargita m.

Szigyártó Miklós adatközlő szerint a régi (1913-ban lebontott) templomnak festett kazettás mennyezete volt, melyet a budapesti Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya vásárolt meg 1913-ban.

Dávid László: i. m. 155–157

Homoródszentmárton, v. Udvarhely vm., Mártineni, Hargita m.

Az elpusztult karzatnak a következő felirata volt: „HIC CHORUS PER MANUS GENTIIUM BARBARORUM NEFARIAS TURCARUM DESTRUCTUS IN GLORIAM UNUS DEI PATRIS DENUO RENOVATUS IMPENSIS GEORGII SZAKÁTS A.D. 1665.” „PER MANUS D. GEORGII MUSNAI PINGEBATUR EODEM ANNO PASTORE EXISTENTE H. ALMASIEN. DUCTORE PRAESENTIS EXISTENTIS ECCLESIAE Sz: MÁRTONI COGNOMINE SZAKÁTS GÁBOR.” 1788-ban felvett vizitációs jegyzőkönyv.

Kelemen Lajos: Adatok öt székelyföldi unitárius templomkastély történetéhez, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 213.

Homoródszentpál, v. Udvarhely vm., Sínpaul, Hargita m.

Unit. templom

Az 1789-es vizitációs jegyzőkönyv szerint a régi templomnak festett berendezése volt: „A Templom Nap kelet felől való részében vagyon egy ujj virágos festett kar, Nap nyugat felől való részében pedig félgyökös (!) festékes karral vagyon bé kerítve, mely Templomnak az első fele Mennyezete, a hátulsó fele boltoz.”

Dávid László: i. m. 169.

Kornis-kastély. Az 1678 és 1687-es urbáriumok szerint a kastélyban „mintásan festett deszkamennyezetet” is említene a leltározók.

B. Nagy Margit: Szépülő otthonok in: *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bukarest, 1970. 168.

Homoródszentpéter, v. Udvarhely vm., Petreni, Hargita m.

Unit. templom

Az 1520-as karzaton kívül 56 kazettából álló festett mennyezete is van. A mennyezet nagyon kopott, felirata olvashatatlanok. Az 1789-es vizitációs jegyzőkönyv szerint: „Padimentuma Deszkás, Mennyezete előlről virágosan festett és közepén levő leromlott arcuson hátul pedig fehér Deszkából parkányokkal épült. A Templom Napnyugat felől való végében vagyon egy Kar virágosan festett. A Prédikáló Szék kőből való, előtte az Éneklő Pulpitus virágos festékes.”

Dávid László feltételezi, hogy az 1758–1760. újjáépítéshez kapcsolódik a festett mennyezet készítése.

Dávid László: i. m. 170–174.

Homoródszentpál, v. Udvarhely vm., Satul Nou, Hargita m.

Unit. templom

Az 1789-es vizitációs jegyzőkönyv mind a hajó, mind a szentély fölött festett mennyezetről emlékezik meg. Ugyanitt festett karzatról is szó van. A templomot 1798-ban átépítették.

Dávid László: i. m. 175.

Kálnok, v. Háromszék vm., Calnic, Kovászna m.

Unit. templom

Mennyezetét e század harmincas éveiben teljesen újrastették, még a minták eredeti elhelyezését sem tartották tiszteletben.

Kecsetkisfalud, v. Udvarhely vm., Satu Mic, Hargita m.

Ref. templom Kisfaludban

Mennyezete 1697-ből való, kivéve a 6 darab 1815-ben készült kazettát. Felirata: „AZ SZENTHÁROMSÁG TISZTESSÉGÉRE (?) ÉPÜLT ÉS ERŐSÍTETT (?) SZENT HÁZ AZ 1697 SZENT JÁNOS HOVÁBAN. NEMZETES TS. FERENCZ ISTVÁN SEGEDELMÉBŐL ÉS AZ KÖRÜL VALÓ PATRÓNUSOK SEGÍTSÉGEKBŐL KIVÁLT KÉPPEN AZ NEMZETES KISS FALUSI BOLDIZSÁR ÚR Ó KEGYFI, MR SZORGALMATOS FÁRADÓZÁSA ÁLTAL, ÉS

NEMES KIS FALUDI MIHÁLY ÁLTAL, UTOISZOR KISFALUDI SZÁSZ ISTVÁN ÁLTAL.”

Keresd, v. Nagy-Küküllő vm., Maros m.

A Bethlen Elek számára készült XVII. századi „aranyos-palotában” kazettás mennyezet volt.

B. Nagy Margit: Szépülő otthonok in: *Reneszánsz és barokk Erdélyben*, Bukarest, 1970. 96.

Kézdímarokfalva, v. Háromszék vm., Márcuša, Kovászna m.

Ref. templom. Nincs festett famennyezet.

Kézdímaronfalva, v. Háromszék vm., Mártineni, Kovászna m.

Ref. templom

A mennyezet két részből áll. 1754-ből származik 54 egész és 16 töredékes kazetta, köztük egy feliratos: „EZ AZ MENNYEZET TSINÁLTATOT A KÉZDI MARTONFALVI REFORMATANA NEMES ECCIA KÖLTSEGIN ISTEN DICSSÉGÉRE T: N. PÁVAI FERENCZ URAM MEGYEBIROSÁGÁBAN JN ANNO 1754 DIEBUS 8 JUNII.” Az újabb rész 1824-ben készült. Szószékkorona 1813-ból.

Komolló, v. Háromszék vm., Comolău, Kovászna m.

Ref. templom

Festett mennyezetét egy múlt századi újságcikk említi, egyéb nyom nincs.

Köpec, v. Háromszék vm., Căpeni, Kovászna m.

Ref. templom

Mennyezete több részletben készült. 1767-ből 65 virágmintás és 2 bemázolt kazetta származik. Feliratai: „PSAL. XXVI. V. 8. Uram szeretem a te házában való lakásomat s a te dítsőséged hajlékának helyét. Psalm. CXXII. V. 1. Örvendezek mikor nékem azt mondják, mennyünk el az Ur házába.” „II. Chron. VI. v. 17. Oh Israelnek Ura Istene v. 20. a te szemeid éjjel és nappal e házra figyelmezzenek. v. 21. hallgasd meg a te népednek könyörgését, mellyel könyörögni fognak ez helyen és meghallgatván, kedvez a te népednek.” „AD. MDCCCLXVII Temp. V. D. Ministri Samuelis Máté, Eclae Cur. And. Balás. Sump. Totius Ecclae Csinálta Asztalos József Oklándi.” 42 kazetta 1797-ben készült, ezeken mesternév nem maradt fent; A déli bejáró fölötti kazettákat 1926-ban K. Sebestyén József festette.

Küküllővár, v. Udvarhely vm., Cetatea de Baltă, Fehér m.

Unit. templom

Az 1789-es vizitációs jegyzőkönyv őrizte meg az elpusztult mennyezet feliratát: „Sumptibus? Generosorum Dominorum Georgii et Thomae Simén, regnante Principe Michaelae Apafi, Pastore existente Valentino Árkosi, aedili vero Francisco Kis. Pingebat Musnae Georgius Darko Pastor Almasiensis. Mense Majo 1669...”

Ferenczi Géza: Kiegészítések az énlaki rovársíros felirat megfejtéséhez. A székelyudvarhelyi múzeum évkönyve. Csíkszereda 1974. 274.

Küküllővár v. Kis-Küküllő vm. Cetatea de Baltă, Fehér m.

Vár.

Építése bizonyára 1616–1624 közé esett, Bethlen István kormányzóságának idejére. Ennek felső emeleti, azóta elpusztult mennyezetén is dolgozhatott Mezőbándi Egerházi János.

Ref. templom

Mennyezete elpusztult, régi feliratát megőrizte a küküllői egyházmegye jegyzőkönyvéből az Erdélyi Múzeum levéltára. Ez a mennyezet is valószínűleg a patrónus Bethlen István költségén készülve, Egerházi munkája lehetett.

Kelemen Lajos: Mennyezet- és karzatfestmények a XVII. századból, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 210.

Küsmöd, v. Udvarhely vm., Cușmed, Hargita m.

Ref. templom

A jelenlegi megelőző mennyezete 1731-ben készült. Feliratát egy 1844-es feljegyzés őrizte meg: „AD GLORIAM DEI EXTRUCTUM EST HOC TECTUM ET LAQUEARTEM PRCDRI AC CLARISSIMI DOMINI STEPHA. SZOKOLYAI MINISTRI ECCLESIAE: UDVARHELYIENSIS TRACTUS QZ, EJUSDEM SENIORIS E ER. DIDNI DANIELIS MUSNAI MINISTRI ECCLESIAE KÜSMÖDIENSIS INDUSTRIA.” „PATROCINIANTE GENEROSI DOMINI MICHAELIS GÁLFI DE MARTONOS CUM CONSORTE SUA GENEROSA DOMINA SUSANA POKAI.” „ISTEN KEGYELMÉBŐL ELKEZDŐDÖTT EZ SANCTUARIUMNAK MEGUJÍTÁSA 1712 N. BODÓ FERENCZ EGYHÁZ-BIROSÁGÁBAN 1714. DIE 13 JUNI. AZ ATYA FIU ÉS SZENT-LELEK ISTENNEK LEGYEN MINDÖRÖKKÉ DICSSÉG S TISZTESSÉG. AMEN” „IN NOMINE PATRIS FILII ET SPIRITUS SANCTI ET IN GLORIAM EJUSDEM NOMINIS: CONFECTUM ET AEDIFICATUM EST HACCELA QUEAR: PASTORIS PRO TEMPORE ANDR. S. KIRÁLYI ECHUIUS ANNO 1731 DEC. 3-MO RECTOR STEP: SÓF. AEDITIUS STEP. NEMES”

Dávid László: i. m. 187–194.

Lengyelfalva, v. Udvarhely vm., Polonița, Hargita m.

Rom. kat. templom

A régi templom festett mennyezetének feliratát egy 1776-os konskripció őrizte meg: „HOC OPUS FACTUM IN ANNO 1629 TEMPORE GABRIELIS BETHLEN. SZENTEGYHÁZ FIAI VOITANAK, ANDRÁS PÉTER, BENEDEK DIÁK.”

Dávid László: i. m. 194–196.

Martonfalva. Az adattárban ennél a helységnévnél szereplő mennyezet azonos a kézdímaronfalvival.

Martonos. A volt Bács-Bodrog vármegyei Martonos ma Jugoszlávia területére esik. Firtosmartonos viszont a volt Udvarhely vármegyé-

ben van, román neve Firtănuș, de ott tudtommal nincs festett falmennyezet.

Micske. V. Bihar vm., Mișca, Bihar m.
Ref. templom.

A karzat alján lezártak kazetták vannak. „A kazettás mennyezet és a fakarzatok egyaránt utólagos helyreállítás eredményei, feltehetően 1630-ban készültek.” *Alexandru Avram: Arhitectura romanică din Crișana, Oradea, 1969. 41.*

Nagyajta, v. Háromszék vm., Aita Mare, Kovászna m.
Unit. templom

Kelemen Lajos idéz az 1789-es vizitációs jegyzőkönyvből: „Ezen prédikálósíktól felyülről ékesíti egy deszkából különböző festékekkel és aranyozással virágosan készült velum vagy corona, melynek tetején egy pelikánmadár, alsó párkányán pedig ezen írás vagyon: »In Honorem et gloriam unius veri Dei, et Filii eius Jesu Christi 1710« Továbbá... vagyon... a gyermekek ülésére szolgáló padszékek, egy kerek asztal is, mely metcett párkányokkal, arany, lazúr és egyéb festékekkel ékesített, ... ilyen írás olvastatván felső tábláján: »Felszegi Sámuel jóindulattyából készítette és attá a Nagy Ajtai Unitaria Ececlanak 1755-ben.«”

Kelemen Lajos: Adatok öt székelyföldi unitárius templomkastély történetéhez, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977, 218.

Nagyborosnyó, v. Háromszék vm., Borosneul Mare, Kovászna m.
Benedek Áron lelkész (1825–1878) jegyzőkönyvben írta meg az egyházközség történetét 1860-ig. Ennek 160. oldalán közli, hogy a templomot 1764-ben „újították vala meg”. „Sőt ami különösnek látszik a mennyezet deszka padlózatai között találtattak oly – az idő viharait kiállott deszkadarabok a melyeken láthatott olajos festmények pogányáldozati barmokkáli kezelésre mutattak.”

Kónya Ádám szíves közlése, 1981.

Nagyerce, v. Maros-Torda vm., Ercea, Maros m.

Ref. templom

„A nagyercei mennyezet ... a karzattal együtt barokkos léckeretekkel tagolt, kevés színű díszítetlen síkokat nyújt, és ahhoz a XVIII. század elejétől felbukkanó tipushoz tartozik, mely a virágdísz elejtve csak színekkel és keretplasztikával dolgozik.”

Kelemen Lajos: Megjegyzések a Gerevich-émlékkönyv erdélyi anyagához, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977, 208–221.

Nagyalambfalva, v. Udvarhely vm. Porumbeni Mari, Hargita m.
Ref. templom

A hajót fedő mennyezet kazettás, de nem virágmintás. Feliratai: „EZ URNAK HAJLÉKA VALA ROMLADOZOTT – ALSÓ BOLTHAJTÁSA REPEDT HASADOZOTT – HÁROM KÖABLA-KA DISZTELEN TOLDOZOTT – ABBÓL AMINT LÁTOD ILYENRE VÁLTOZOTT – A SZENT EKKLÉSIA MINDEN HIVEINEK – ADAKOZÓ MUNKÁS KEGYES KEZEINEK – AKI MIT TEMETETT S MEGTETT TISZTINEK – MARADJON JO HIRE EMLÉKEZETINEK – ANNO 1789.” „TEMPLUM HOC SACRUM AD GLORIAM A CTERUM DEI PATRIS FILII ET SPIRITUS SANCTI, SUMPTIBUS ECCLESIAE REFORMATAE MAG GALAMBFALENSIS RENOVATUM ANNO DOMINI MDCCCLXXXIX DIE 5 MAII T.T CURATOR ECCLESIAE JOANNES BARTOS.”

Fennmaradt az asztalosokkal kötött szerződés is: „In An 1788. Die 17-a octobris Pogadá a N.Galambfalvi Refor. Sz. Eklésia Presbiteriuma Nomine Totius Ecclesiae az Szász Budai Asztalos Öreg és Ifjabb Rozler György Urainékat, hogy a Templumban Mennyezetett jól és Tisztességesen el készítik, Gyantárral fedve, fogadták 55 M. Forintokért, Tisztességes Intencióért, minden napra fél kupa pálinkáért, a következő Apr. hozzá fognak, ha az idő meg engedi.”

Dávid László: i. m. 208–221.

Nagymedesér, v. Udvarhely vm., Medișoru Mare, Hargita m.
Unit. templom

A jelenlegi templom mennyezete 1810-ben készült, „SEGESVÁRI FOLBERTH JÁNOS ASZTALOS ÁLTAL”. A régi templom festett berendezéséről az 1789-ben felvett vizitációs jegyzőkönyv tájékoztat: „(...) Mennyezet két táblakon, sárga lapos és veres duplász Párkányozással rakatott (...) Napnyugati végében a Templomnak vagyon négy Cserefa lábakon álló zöld festések táblákra párkányozott kar.”

A szószékkorona felirata: „AD HONOREM UNIUS VERI DEI ET FILII EJUS JESU CXTI CRUCIFIXI HOC OPUS FIERI CURAVIT A.O. 1752 ANDREAS VARGA DE MEDESÉR.” A pulpitus felirata: „DEO JUVAENTE CURAVIT AEDIFICARI GENEROSUS DOMINUS JOSEPHUS FERENTZI PER ME JOSEPHUM TIBOLD DE SIMÉNFAIVA MENSARIUM IN A.O. 1758.” Az úrasztalán: „EX INDUSTRIA SUA GRATIS EXTRUXIT GREGORIUS TOT 1757.”

Dávid László: i. m. 221–226.

Nagymon, v. Szilágy vm., Naimon, Szilágy m.
Ref. templom

A festett mennyezet elpusztult.

Nagysolymos, v. Udvarhely vm., Șoimoșu Mare, Hargita m.
Ref. templom

A mennyezet 1847-ben készült, a szószékkorona pedig 1807-ben készítette Segesvári Folbert János, vagyis „Johannes Folbert Schaesburgensis.”

Dávid László: i. m. 225.

Nyárádszentanna, v. Maros-Torda vm., Sintana Niraj, Maros m.
Ref. templom

Festett mennyezet, kék alapon apró fehér virágokkal. Felirata: „ISTEN DICSSŐSÉGÉRE EZEN MENNYEZETET CSINÁLTATTA A SZEREDA SZENTANNAI GYŰLEKEZETNEK NGS. GRÓF LAZÁR JÁNOS 1765.”

Oklánd, v. Udvarhely m., Ocland, Hargita m.
Unit. templom

Mennyezetét több rendben festették. A hajót fedő 1771-es kazetták (64 egész és 8 félbemetszett), mívesen rajzolt virágmotívumokat tartalmaz, valamint néhány figurális táblát. Feliratai: „JÓL VAGYON JÓ ÉS HÍV SZOLGÁM KEVESEN VOLTÁI, HÍV TÖBBRE BIZLAK EZUTÁN MENY BE A TE URADNAK ÖRÖMÉBE MÁT. XXV. HOMOROD OKLÁNDI ASZTALOS ELEKES ANDRÁS KÉSZITETTE ISTENES JÓ INDULATTYABÓL, ANNO 1771 EXPIRANTE FEBRUAR.” „A JÓ INDULATU EMBER AMIT MIVEL: AZT MIND VÉGHEZ VISZI SZÍVEL, IGEN HÍVEL, AETAS NULLA PRIOR TIBI GRATIS TALIAMSI VIX ET POSTERIOR TANTA REFERRE POTES. CURATORE ANDREA BENEDEK.” „EMLÉKEZZÉL MEG A TE TEREMTŐDRŐL, A TE IFIUSÁGODNAK NAPJAIBAN MINEK ELŐTTE ELJÖJÖN A GYÖTRELEMNEK IDEJE: PRAEDIK. XII. VS. I. UT FILIOS ET VENTUS SIC TRANSIT NOSTRA JUVENTUS. ANDREAS ELEKES JUNIOR ANNO 1771” A szegélylécen olvasható: „AEDILFES: STEPHANUS KOVATS FRANCISCUS SZOLGA ET FRANCISCUS ELEKES”, „AKIBEN EZ HÁZHOZ VOLT KEGYES JÓ SZÁNDÉK ANNAK É MUNKÁTÓL NEM KELE...”

Az 1786-os rész 38 táblája közt egyetlen figurális rajz van. Felirat: „NEKÜNK EGY ISTENÜNK VAGYON AMAZ ATYA AKITŐL, MINDENNEK MŰ IS ABBAN VAGYUNK ÉS EGY URUNK JÉZUS KRISZTUS KI ÁLTAL, MINDENNEK VADNAK MŰ IS AZ ÁLTAL, VAGYUNK I. Kor. 8. v. 6. KÉSZITETTET SZOLGA GYÖRGY CURATORSÁGÁBAN NAGYOBB ÉS KISEBB ELEKES ANDRÁS ÁLTAL, 1786 PÜNKÖST HAVÁBAN.” Ezen a részen 6 tábla 1887-ben készült.

A mennyezetet a templom 1937–38-as átépítésekor kibővítették mértani díszű kazettákkal.

Legrégibb festő-asztalosmunka a nyugati karzat, kazettás mellvédje. Ennek felirata: „CHORUS LAUDEM DNI. ANNO 1713 MENSE AUGUS V. SUMPTIB. ECCLES. INDULA CURATORIS MICH. KOVATS...” utolsó sor lemezolva, csak P. JOSEPHUS N. vehető ki belőle.

Olasztelek, v. Udvarhely vm. Tălișoara, Kovászna m.

Ref. templom

Szószéke volutás, tetején galamb – 1689-ben készült. Két fedeles pad, egyiken Dániel-címer. Az úrasztalán felirat: „MAGA KÖLTSÉGEN ASZTALOS PÉTER MIKLÓS TSINÁI, TA 1751 FELESEGE BORSOS KIÁRA.”

Dávid László: i. m. 236.

Ráva, v. Maros-Torda vm., Răua, Maros m.

Unit. templom

„... belső terét 1932-ig kazettás mennyezet fedte, most egyszerű vakolt mennyezete van”.

Dávid László: i. m. 241.

Rugonfalva, v. Udvarhely vm., Rugănești, Hargita m.

Ref. templom

Kazettás mennyezete 1783-ban készült, kronosztikonos felirata erről emlékezik meg: „AEDES HAECCE DEO DUDUM SACRATA TRIVNI. CUM NON LONGO ESSET TEMPORE TUTA SATIS. AUXILIANTE DEO RURSUS RENOVATA PERENNAT RUGONFALVENSIS SUMPTIBUS ECCLESIAE.” A mennyezet szegődeszkáján olvasható a festők neve: „MAGISTRI FVER GEORGIUS ROSLER BODENDORFIENSIS ET ANDREAS HERMAN KISDENSI AN 1783 DIEBI 9 JULI. CURATOR FVIT DANIEL BENEDEKFI RUGANFALVENSIS”.

Az ajtó mellett 1713-ból származó fedeles ped. Felirata: „IN ANNO 1713 MENSE 9BR: EDIFICATA EST HAEC SEDES PER ANDREAM KADAR IN RATIONEM SUI CUM AUXILIO DEI”. A pelikános szószékkorona 1786-ban készült.

Dávid László: i. m. 246–247.

Selymesilósa, v. Szilágy vm. Ilișua Szilágy m.

Ref. templom

A templomnak kazettás mennyezete volt, sok figurális táblával. Felirata: „Tekintets Nemzetes ... Gentsy György és tekintetes Nemzetes Dobai alias Banga Erzsébet asszony istenes indulatjából építtette 6 július 1711.” Készítőjéről semmit sem tudunk.

Kónya Ádám szíves közlése, 1977.

Siklód, v. Udvarhely vm., Siclod, Hargita m.

Ref. templom

1949-ben, amikor a templomot lebontották, a XVIII. és XIX. századból származó berendezését és a csillagokkal díszített kazettás mennyezetét az istentiszteleti célra létesített imaházba helyezték át.

Dávid László: i. m. 253.

Siménfalva, v. Udvarhely vm. Șimonești, Hargita m.

Unit. templom

A régi templom festett asztalosmunkáiról két vizitációs jegyzőkönyvben is maradtak fent adatok. Az 1732-ben felvett jegyzőkönyv egy XVII. századi karzat feliratát őrzi meg: „EXTRUCTA REGNANTE GEORGIO RAKOCZI A. 1631 OMNIBUS PRESSIS INHABITANTUS UNUQUE VERU DEU COLENTIBUS”.

Az 1789-es jegyzőkönyv már egy 1747-ben festett karzatot említ. Készítője: Pakot István.

A mennyezetéről szintén ez a jegyzőkönyv tájékoztat: „1733. TSINÁLTATOTT EZ A MENNYEZET SZÁSKÉZDI ASZTALOS GYÖRGY ÁLTAL, EXISTENTIBUS MINISTRIS PAROCHO GEORGIO KADÁTSI, IUDI RECTORE SAMUEL PESTH”.

Dávid László: i. m. 257.

Somkerék, v. Szolnok-Doboka vm., Sinteréag, Beszterce-Naszód m. Ref. templom

Festett mennyezetével kapcsolatos jegyzőkönyvi részletet idéz Kelemen Lajos: „A templom felső része mennyezetén, mely is tarkán festve vagyon, egy táblán homályosan olvashatni ilyen írást: Tempore transitus Alli (Bassae in terra Dacia) grassantis devastatum (fuit hoc templum) renovatum A.D. 1675 (Regnante Mich. Apaffi) per providentiam Martini Sardi”.

Kelemen Lajos: *Mennyezet- és karzattestmények a XVII. századból*, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977, 244.

A mennyezet elpusztult. A szószékkoronát Asztalos Mihály készítette 1731-ben.

Corina Popa szíves közlése, 1975.

Szacsva, v. Háromszék vm., Saciova, Kovászna m.

Ref. templom

60 kazettából álló mennyezete meglehetősen kopott, de így is egyike a legszebb erdélyi festett mennyezeteknek. Felírata: „AD GLORIAM DEI AEDIFICATA PROPRIU SU ... ET LABORE RENOVATA ECCLESIAE REFORMATAE SZATSVAFENSIS ANNO DOM. ... 17 ...” Évszámát 1791-nek olvasták, ez azonban kérdéses, ugyanis a barátosi és kézdimartonfalvi mennyezetek analógiájára a szacsvai mennyezet is a XVIII. század közepére datálható.

Száldobos, Máramaros vm.

Ma a Szovjetunió területén van.

Szederjes, v. Nagy-Küküllő vm., Mureni, Maros m.

Ref. templom

Kazettás mennyezete virágmintás, jelenleg szürkére mázolva. 128 kazetta.

Kónya Ádám szíves közlése, 1976.

Székelymussna, v. Udvarhely vm. Mujna, Hargita m.

Ref. templom

Nyugati karzatának mellvédjét átfestették, de a festék alól reneszánsz virágminták ütköztek át. 1639 és 1859-es évszámok láthatók. Mai mennyezete kazettás, de egyszerű, 1805-ben készült. Régi számadásokból kiderül, hogy a templomnak az 1802-es földrengés előtt is részben deszkás mennyezete volt: „MBíró a régi Mennyezet Deszkáiról nem számolt el”. (1800-as vizitációs jegyzőkönyv).

Dávid László: i. m. 290.

Székelyszentmihály, v. Udvarhely vm. Miháileni, Hargita m.

Unit. templom

A régi templom mennyezetéről az 1789-es vizitációs jegyzőkönyv tudósít: „Nap keletről való része ezen irt Templomnak bolt hajtásos, a Nyugatról való p(ed)lg szép virágokkal ékesítve mennyezetes, mely közepén ilyen írás olvastatik: AZ EGYETLEN EGY ISTENNEK ÉS SZ. FIÁNAK A JÉZUS KRISNAK TISZTELETÉRE ÉPÍTETETT EZ A MENNYEZET A SZ. MIHÁLYI MÁTER ÉS FILIÁLIS ECCLESIA KÖLTSÉGÉVEL T. TARTSFALVI SIGMOND CURATOR LÉVÉN 1778. Két végén is a Templomnak vagynak két chorosok az egyik Kőből két kő lábakon, a más Deszkából festésen négy fa lábokra építettek lévén, ennek közepén ezen írás: SOLT.149 VS. 1. ÉNEKELIYETEK AZ URK. UJJ ÉNEKET AZ Ó DITSÉRETI ZENGJEN AZ Ó SZENTEINEK GYŰLEKEZTÉBE 1778.”

Dávid László: i. m. 300.

Székelyszentmiklós, v. Udvarhely vm., Nicoleni, Hargita m.

Unit. templom

Jelenlegi egyszerű kazettás mennyezete 1862-ben készült, de az 1789-ben felvett vizitációs jegyzőkönyv a régi templom mennyezetéről írja: „Mennyezete egészen mind a Férfiak, mind az Asszonyok felett virágosan festett és Párkányos, a Férfiak felett a Mennyezetén vagyon Illyen írás: HOC OPUS AEDIFICATUM EST IN HONOREM UNIVS VERI DEI ET FILII EJUS JESU CHRISTI SUMP-TIBUS GENEROSI DNI SIDISUNDI PÁLFI DE GAGY ANNO DOMINI 1691 PER R. DANIELEM D. MUSNAI”. Az 1691. évszám biztonsággal csak a szentély mennyezetére vonatkozatható.

Dávid László: i. m. 302 – 304.

Szentkirály, Enyedszentkirály, v. Alsó-Fehér vm. Sincrai, Fehér m. Ref. templom

Festett mennyezete, valamint a két karzattömlvéd 1765-ből származik.

Csörtán Ferenc: Marosújtórtól Alvincig, Korunk, 1972. 3. szám, 353.

Szilágyborzás, v. Szilágy vm., Bozieş, Szilágy m.

Ref. templom

Mennyezete 1949-ben pusztult el, amikor a templom fedési szintjét 60–70 cm-rel emelték.

Szilágyfőkeresztúr, v. Szilágy vm., Cristur-Crişeni, Szilágy m.

Ref. templom

Festett mennyezete elpusztult, 7 kazettás karzata 1772-ben készült.

Szilágylompért, v. Szilágy vm., Lompír, Szilágy m.

Ref. templom

153 kazettából álló mennyezete egyike a legnagyobb erdélyi mennyezeteknek. Ebből 70 kazettán alakos ábrázolás. Három feliratos táblája van: „KOLOSVÁRI Czéhes Asztalos Budai Sámuel Készítette Ezen Menyezet. És Az Prédikáló széknek is Festése 1778 Esztendőben Testvére András Legénye lévén.” „Szeretem En Istennem En, Lomperti Reformata Ekleisia a Te Hazadat És Ennek Ez Egész Menyezetet Tulajdon Magunk Kölségével Építettük. M.D.C.C.L.XXVIII. 'Solt: LXXXIV: Fizesse meg Te néked az Ur A Te Tselekedet és legyen tökelletes a Te Jutalmad, az Izraelnek Ura Istene előtt e dologért Ruth Asszony Könyve II része 12 verse.” „Emlékezzel meg én rólam Lomperti Reformata Ekleisiaról. En Istennem e dologba. Meljet tselekedtem az en Istennem. Ez Házával. Ennek Kőfalait újólág Építtettem Tulajdon Magam Kölségével. M.D.C.C.L.XXVII. esztend. Nehem: XVIII, v. 14. Tiszteletes Barátosi Ifju Porsolt Samuel Uram akkori Papságába I. Samuel II. 18. A Jo Kedvi Adakozokat Szereti az Isten 2. Korint. IX:18.” Szilágynagyfalva, v. Szilágy vm., Nusfalá, Szilágy m.

Ref. templom

Mai kazettás mennyezetét kék alapra festett hatszirmú fehér virágok díszítik. Szájhagyomány szerint az 1869-es tűzvész előtt a templomhajónak a krasznaihoz hasonló mennyezete volt.

Szilágyzouány, v. Szilágy vm., Zăuani, Szilágy m.

Ref. templom

A régi mennyezet kazettái a nyugati karzat alján. 40 ép és 12 töredékes kazetta maradt meg. Kettő feliratos: „AZ ISTEN HAZA ez a Részé Építtetett 1770 dik Esztén az Eccla kölcségével ... Terem András Uram Prédikátorságában Kiraj János Uram fáradohatatlan kuratorságában Esküit Társaival ... és Lippai György Egyházfőiségében ASZTALOS Mester Ember Bika András és Mester Legény Hatvani András által.” „Gyönyörködgyél az Urban és meg adgya a te szivednek kérésit Sol 37 4 v. Mely épületnek legyen erőssége és oltalma az Ur.”

Tarcsfalva, v. Udvarhely vm., Tárceşti, Hargita m.

Lebontott középkori (unit.) templom.

Az 1789-es vizitációs jegyzőkönyvben feljegyzések a régi templom festett berendezéséről: „A Templomnak Mennyezete napnyugt felől párkányos zöld és veres festékes, melynek közepében ilyen írás vagyon: IN HONOREM UNIVS VERI DEI ET FILII EJUS JESU CHRISTI ERECTUM EST HOCCE LACUNAR PROPRIIS SUMP-TIBUS ET INDUSTRIA SP. AC GROSII DNI DIONYSII PÁLFI DE TARTSFALVA CURATORIS ECCLESIAE AO. 1756. A Napkelet felől való mennyezetén pedigen látsz festékes, de igen régi munka, a melyen ilyen írás látszik: IN HONOREM UNIVS VERI DEI PATRIS ET FILII EJUS J. CXTI 1701. ERECTUM A CURATORE FRANCISCO PÁLFI HOCCE LACUNAR, másutt pedigen ilyen írás vagyon: „ASZTALOS MIHÁLY AO. 1701 (.. .) Pulpitus: PÁLFI FERENCZNÉ MARÓTHI ANNA AO. 1763 (És a XXVI. zsoltár)”.

Dávid László: i. m. 342.

Tordátfalva, v. Udvarhely vm., Turdeni, Hargita m.

Unit. templom

A mai templom a XIX. század elején épült. A régi templom festett berendezéséről az 1789-ben felvett vizitációs jegyzőkönyv tudósít: „... egy szép zöld festékes ajtó (..) melyen belőlről ezek irattak: MAGA KÖLTSÉGÉVEL TSINÁLTATTA TORDÁTFALVI KÜS JÓZSEF EZEN AJTÓT ISTEN DITSŐSÉGÉRE AO. 1772 DIE 3-IA JUNII. Nem különben hátulsó részében is a Templomnak bé járást szolgáltat más zöld festékes s virágos ajtó (.. .): AO 1789 ESZTENDŐBEN TSINÁLTATOTT KÜS JÓZSEFNÉ BENTZÉDI GYÖRGYNÉ, ÉS GERÉB JÓSEFNÉ ÉNLAKI ASZTALOS TÓT GERGELY ÁLTAL, ... egy tölgy-fa gerendának fenyő-fa deszkázzal épült s virágosan festett Karban, melynek elein ezek olvastatnak: RENOVÁLTATOTT EZ A KAR NEMZETES PÁLFI SIGMONDNÉ ASSZONYOM HÜSÉGS FERGOLÓDÁSA ÁLTAL, ISTENES INDULATTYÁBÓL, AO. 1687. NEMZIE MIKLÓSI JUDITH ÁLTAL, (Az asztalon írás): ECCLE UNITARIA TORDATFALVENSIS ANNO 1759 (.. .) A pulpituson pedig ez olvastatik: ARA UNIVS VERI DEI ECCLE UNIT.TORDATFALVENSIS AEDIF. PER. AR. GREGORIUM TÓT ENIAKA 1759. ... Ugyan itten Középe táján szolgál erősséggé e Templomnak egy arcus kőből rakottat mely által a Templomnak mennyezete két részre szakasztatik, mind a kettő különböző virágokkal festett deszkázathál való lévén, melynek közepén ezek olvastatnak: AEDIFICATUM, PINGEBAT-QUE DANIEL MUSNAI ET STEPHANUS BÖZÖDI AEDILIS VERO ERANT PETRUS VARGA ET STEPHANUS SZEDER JESI AO 1687. 12. JULII SOLT 12:3 JERTEK EL ÉS MENNYÜNK FEL AZ UR HEGYÉRE ÉS JÁKOB HÁZÁHOZ, ÉS MEGTANIT MINKET AZ Ó UTAIRA ÉS AZ Ó ÖSVÉNYEIN JÁRJUNK MERT SIONBÓL MÉGYEN KI A TÖRVÉNY ÉS AZ UR IGÉJE JERUSALEM BÓL. Ismét: AEDIFICATUM HOC LACUNAR TEMPLI GEN. SIGISMUNDUM PÁLFI DE GAGY REGNANTE ILLUST. AC. CELSIS. TRANSYLVANIAE PRINCIPE MICHAELE APAFI PARTIUM REGNI HUNGARIAE DNO, ET SICULORUM COMITE. Ismét: SOLUTAR. INDUSTRIA HOC LACUNAR TEMPLI AEDIFICATUM EST GEN. D. ANDREAE PÁLFI DE GAGY. REGNANTE ILLUST. AC. CELSIS. PRINCIPE MICHAELE APAFI PARTIUM REGNI HUNGARIAE DOMINO ET SICULORUM COMITE. Ismét: Deut 6:14 NE MENNYETEK IDEGEN ISTENNEK TISZTELETÉRE ADDIG AO DNI 1668 12. 8-BRIS.”

Dávid László: i. m. 345 – 347.

Tompaháza, v. Alsó Fehér vm., Rădești, Fehér m.
Ref. templom

Mennyezete 1744-ben készült. Felirata: „T.N. Néhai Bogdány Balás Ur özvegye Donát Ilona asz. édes fia T.N. Bogdány Péter Ur eő knek költséggel 1744 eszten. die 3 Juny...”

Karzatmellvéd: „Dominus Ladislaus de N. Borosnyo Die ... 7bris 1774.”

Csordán Ferenc: Marosújvártól Alvincig, Korunk, 1972. 3. szám 351.

Tövis, v. Alsó-Fehér m., Teiuș, Fehér m.

Ref. templom

Egyszerű kazettás mennyezete van, egyik táblán a készítés éve és a készítő neve: 1777, Zeyk Dániel.

Csordán Ferenc: Marosújvártól Alvincig, Korunk, 1972. 3. szám.

352.
Úrszentpéter, v. Kolozs vm., Sînpetru de Cîmpie, Maros m.

Udvarház

Íróházának festett mennyezetén gombos rózsákat írtak össze 1697-ben. Az udvarház tornácának kazettáit szintén egy-egy csillag alakú virág díszítette.

B. Nagy Margit: Szépülő otthonok, in: Reneszánsz és barokk Erdélyben, Bukarest, 1970. 96.

Vasasszentgyeđ, v. Szolnok-Doboka m. Sîntejude, Kolozs m.

Az 1543-as mennyezetdeszka ma a kolozsvári Történelmi Múzeumban van.

Vice, v. Szolnok-Doboka vm., Vicea, Máramaros m.

Ref. templom

Kelemen Lajos feltételezi, hogy a somkeréki mennyezettel egy időben került új mennyezet a vicei ref. templomba is. Ennek dátuma: 1676 június 12. A mennyezetet 1931. nyarán tűzvész pusztította el.

Kelemen Lajos: Mennyezet- és karzatfestmények a XVII. századból. In: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 244.

Boros Judit

JEGYZÉTEK

1 Mind Erdélyben, mind Szlovákiában viszonylag nagy számban találhatók XVI–XVII. századi festett famennyezetek.

2 Tombor Ilona: Magyarországi festett famennyezetek és rokon- emlékek a XV–XIX. századból, Budapest, 1968.

3 Kelemen Lajos: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977.

4 Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei, Bukarest, 1981.

5 Elképzelhető, hogy a XV–XVI. századi gótikus boltozás előtt némely templom deszkamennyezete festett volt, talán több a vasasszentgyeđihez hasonló hosszúdeszkás mennyezet is készült. Az 1800-as évszámot elméleti szempontból választottam, lehetne 1799 vagy 1805 is.

6 lásd: Tombor Ilona: Adattár, i. m.

7 „A XVII. századi erdélyi festészetet többségben román emlékek képviselik. A református egyház képellenes magatartását nem ellensúlyozta megfelelő mértékben a világi műfajok elterjedése” Istoria Artelor Plastice în România, București, 1970, II. köt. 168.

8 B. Nagy Margit: Szépülő otthonok. In: Reneszánsz és barokk Erdélyben, Bukarest, 1970.

9 B. Nagy Margit: i. m. 140.

10 Jakó Zsigmond: Az otthon és művészete a XVI–XVII. századi Kolozsváron. Kelemen Lajos Emlékkönyv, Bukarest, 1957.

11 Szamosközy István: Erdély története, Budapest, 1977.

12 B. Nagy Margit: i. m. 96.

13 B. Nagy Margit: i. m. 95–98.

14 Festett mennyezetek kis számban készültek katolikus templomok számára is, de a műfaj elsősorban a protestantizmushoz kapcsolódik.

15 Kelemen Lajos: Mennyezet- és karzatfestmények a XVII. századból, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977. 46–50.

16 A sörkúti (Vyborna) mennyezettel való hasonlóság okán elképzelhető, hogy a gelencei mennyezetet egy távolabbról – esetleg a Felvidékről – jött mester festette.

17 Kelemen Lajos: Mennyezet- és karzatfestmények a XVII. századból, in: Művészettörténeti tanulmányok, Bukarest, 1977, 52–58.

18 Kelemen Lajos: i. m. 242.

19 Kelemen Lajos: i. m. 50

20 Dávid László: A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei, Bukarest, 1977, 194–196.

21 Kelemen Lajos: id. m. 52.: „Segesvár a középkortól a bronz-, utóbb a XVI. század közepétől az őnművészségben, majd a XVII. század második negyedétől az asztalosságban egészen a XVIII. század közepéig olyanszerű fontos szerepet töltött be, mint Kolozsvár az erdélyi kőfaragás történetében.”

22 Dávid László: i. m. 290.

23 K. S.: Egy régi templom. Vasárnapi Újság IV (1857). 281.

24 Alexandru Avram: Architectura romanică din Crișana, Oradea, 1969. 41.

25 Ferenczi Géza: Kiegészítések az énlaki rovásírásos felirat megfejtéséhez. A székelyudvarhelyi múzeum évkönyve. Csíkszereda 1974. 274.

26 Dávid László: i. m. 346–347.

27 Dávid László: i. m. 303–304

28 Balogh Jolán: A késő reneszánsz in: A magyarországi művészet története, Budapest, 1972, I. köt. 246.

29 Dömötör Tekla: A magyar nép hiedelemvilága, Budapest, 1981.

30 Dávid László: i. m. 257.

31 Dávid László: i. m. 80–87.

32 Czégő Zoltán: Festők műhelye a múzeumban, Megyei Tükör, 1981. szept. 26. Sepsiszentgyörgy.

A 15. és 16. számú felvételeket Kónya Ádám (Románia, Sepsiszentgyörgy) készítette, a többi fotó a szerző munkája.

WATHAY FERENC EGYKORI VÁGI KASTÉLYA

A sztambuli Galata börtönét megjárt fehérvári kapitány, a katonaköltő Wathay Ferenc a 16.—17. század fordulójának nem csak az irodalomtörténet számára jelentős alakja. Önéletírása olyan művelődéstörténeti és építészettörténeti tanulságokat rejtget, amelyekre érdemes figyelni. Családja és saját maga életének történetébe beleszöve eleven képet fest vági kastélyáról és annak építéséről. A kastély képét önéletírásának elejére le is rajzolta.[1]

A kastélyról szóló beszámoló első részét apja életrajzána leírásában kezdi. Az apa, Wathay Lőrinc, a feleségével, néhai Csaby István egri provizor Klára leányával örökölt cseszneki vár királyi kapitánya lévén, tisztségéből — ahogy fia írja — „io modon ualo keöltseget” szerzett. Ez adott neki alkalmat arra, hogy Adviga nevű nővérétől, Párnás Benedeknél megvegye annak nagyvági udvarhelyét, „az mellien nagi süro Giömöltz kertt” volt. Ebben a gyömölcsös kertben „kezdet zegin elsőben Epettenj egi fa nagi Rend Barana hazatt, kőbe fekve Castelj modra, . . . Árokia leuén az fa Haznak akor . . . es kapuia . . .”. Később, „mikoron latta uolna szegin Attiam hogi az fa haz romlando, es nem örökös uolna, Vgi kezdette Zegin azon helen Teglabull Epetny az mostany Waghý Hazamatt fondomonthomabbull wyonnan, mikor irtanak uolna 1560”.

A kastély tehát először fából épült, valamikor 1560 előtt. Az időpontot Wathay önéletírása alapján nem nehéz megbecsülnünk. Apja 1553-ban nősült, s egy ideig feleségével együtt Vágon lakott. Ebben az időben fordult Csaby István özvegye a királyhoz azzal a kéréssel, hogy mivel „az Ceznek ueg Varnak oltalmazasara nem Elegendő uolna”, vegye át a várat és tartson benne királyi őrséget. A kérést meghallgatva, ki is nevezték kapitánnyá Csabyné két vejét, Szelestey Sebestyént és Wathay Lőrincet, de mivel azt Szelestey nem vállalta, egyedül Wathayra maradt a kapitányság. Nyolc évig maradt a várban és fia szerint „Jambor szolgaltattia utan, uett io Allapatbeli Előmentseget, es io modon ualo keöltseget”.

A cseszneki kapitányságból szerzett jövedelem nem lehetett oly nagy, hogy abból azonnal telket lehetett volna vásárolni és azon építkezésbe kezdeni. Wathay Lőrinc az 1553-at követő években vette át a kapitányságot, kastélyának építése tehát 1555 körülre helyezhető, különösképpen, ha azt is meggondoljuk, nem egy-két évnek kellett elteltie ahhoz, hogy az először fából emelt kastély romlásnak induljon és azt 1560-ban téglából kelljen átépíteni.

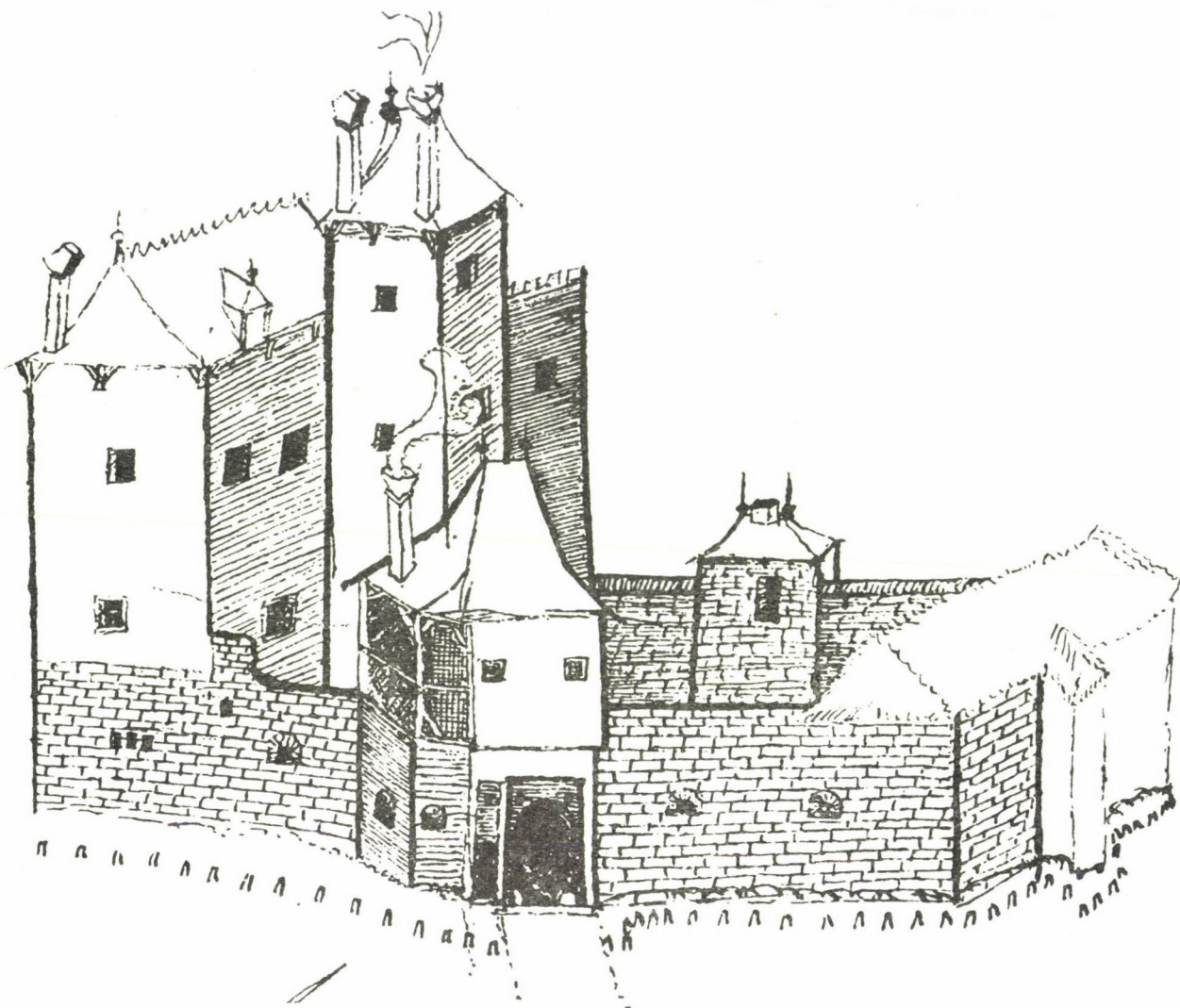
Wathay Lőrinc fából épített kastélyát fia úgy jellemzi, hogy az „nagi Rend Barana” ház volt, amely „kőbe fekve Castelj modra” épült, árokkal volt körülveve, s külső kapuja volt. A leírás rövidsége ellenére is sokat árul el az épületről. Ezek közül az első az a tény, hogy boronából, tehát faragott gerendákból épült. Az ilyen, gerendákból összerótt boronaház a középkor óta nem volt ritkaság Magyarországon. Mindenütt megtalálható a 16. és a 17. században is, Erdélyben, a Felvidéken és a Dunántúlon egyaránt.[2] A fából épített nemesi lakóház egyáltalában nem volt a szegénység jele. A vági kastély építésével majd nem egy időben, 1562-ben az ország nádora, Nádasdy Tamás készítette így nádasi emeletes udvarházát,

ahogy arról Török Bernát tisztartó levele tudósít.[3] A Dunántúl kastélyai közül a Nádasdyak nemesi ágának birtokában levő, Vas megyei Petáncon 1616-ban,[4] a szentgyörgyvölgyi Bakacsoknak Rábakovácsiban 1601-ben[5] az enyingi Törököknek a Sopron megyei Egyeden ugyancsak a 16. század második felében volt fából épített kastélyuk.[6] Még a 18. század elején is fából volt a vasi Acsád kastélyának egyik, emeletes része,[7] és hasonló, emeletes boronaház építésére alkudott meg 1688-ban Ostffy Miklós a soproni Picheler János ácsmesterrel Asszonyfalván.[8]

A felsorolt faházak és fakastélyok felépítéséről szóló kevés adat közt Wathay Lőrinc vági kastélyához hasonló, „kőben fekve” megépített épületekre utalást nem találunk. A középkori régészet viszont éppen a közel-múltban állapította meg, hogy már a középkorban, a 14. századtól kezdve építettek a Dunántúlon kő alapokra borona házat, falusi jobbágyt és nemesét egyaránt és azt is, hogy ez a kő alapozású, boronatechnikával épített faépítkezés „egykor nagyon elterjedt lehetett”, s a népi építészeten elég sokáig élt.

A rövid leírás nem árulja el, hogy a vági borona kastély kő alapja szárazon, illetve agyagba rakott kövekből, vagy habarcsba falazott kőfalból állt, bár mindkettőre ismerünk példát a középkorból.[9]

Külön figyelmet érdemel, hogy az 1560 előtt kőalapozással, fagerendákból összerótt ház „Castelj modra” épült. Kastély szavunk középkori „kastel” elődje, amely a latin *castellum*-nak felelt meg, megerősített helyet, kisebb várat, erődített nemesi udvarházat jelentett. A 14. század végétől fennmaradt okleveles adatok szerint ezek a kastélyok azzal az épületformával voltak azonosak, amelyet mai nyelvünk várkastélynak nevez. Kezdetből fogva épültek kőből, téglából, de legfőképpen fából és a fa építési technika keretén belül is legtöbbször boronából. A Pozsega megyei Gradistyan már 1413-ban árokkal körülvett fakastély volt, a somogyi Patán pedig 1431-ben olyan nemesi kúria állott, amelynek külső árka és azon belül fából épített falai és tornyai voltak. A gersei Pethő család Vas megyei Mihályfalva birtokán álló, s nem kis büszkeséggel Márványkőnek nevezett kastélyt 1410-ben a győri káptalan ácsa, Bertalan, fából építette. A középkori kastélyok említései között gyakran előfordul a „curia in modum castelli erecta” vagy a „domus per formam castelli exstructa” kifejezés, amely a Wathay Ferenc által feljegyzett, kastély módra épült ház elnevezés azonos értelmű elődje. 16—17. századi forrásainkban is gyakran megtalálhatók az idézett latin kifejezések.[10] A vági kastéllal nagyjából azonos időben emelt, a Sopron megyei Répcekehelyen álló épületet 1554-ben „domus et Curia Nobilitaris In Modum fortalicii erecta”, 1562-ben „domus per formam castelli” elnevezéssel illették. Az 1560 körüli időből származó és ma is álló, Sopron megyei Mihályi kastélyát 1598-ban „domus et Curia Nobilitaris in modum fortalitij erecta”-nak, a középkori eredetű Zalabérét pedig 1564-ben „domus et Curia Nobilitaris in modum Castelli erecta”-nak nevezték. A Zala megyei Óhídon álló kastély 1591-ből származó elnevezése adja meg a szóhasználat egyértelmű magyarázatát, amikor a rá vonatkozó oklevélben azt olvashatjuk, hogy az „Curia



A vági kastély rajza Wathay Ferenc Önéletrásából

nobilitaris in modum fortalitij erecta, seu Castellum”, — tehát olyan nemesi kúria volt, amelyet erősség módjára építettek, és ez az épület a kastéllyal azonos.[11]

A már idézett, Mihályira vonatkozó adat bizonyítja az épület ma is látható formáival, tornyaival, hogy ez az erősség módjára épített nemesi kúria — amely tehát az akkori szóhasználat szerint a kastéllyal volt azonos — árokkal és fallal körülvett, s a falak sarkain rendszerint tornyokkal megerősített lakóház, vagyis mai fogalmaink szerint várkastély volt.[12] Wathay Ferenc leírása alapján valami hasonlónak kell elképzelnünk a vági apai kastélyt, amelyről ő maga írja, hogy volt árka és volt külön kapuja, vagyis az árkon belül nyilván körített fala és abban kiemelt, védhető bejárata.

A fakastélyt 1560-ban, „mikoron latta uolna . . . hogy az fa haz romlando, es nem örökös uolna”, Wathay Lőrinc téglából építtette át. Nem tudjuk, mi indult romlásnak a kastélyon, de a tudósítás meglepő, egy kő alapokra emelt borona épület életkora ugyanis száz évnél is többre tehető. A felsorolt dunántúli fa kastélyok közül az 1724 és 1738 közt többször összeírt épületek közül az említett petánci első ismert említése — amint láttuk — 1616-ból, a rábakövesi 1601-ből, az egyedié a 16. század közepéről származik,[13] vagyis mindegyik legalább egy évszázadot ért meg. Egy, a vági első kastélyhoz hasonló épület gyors romlása csak elemi csapás vagy meg nem felelő építési anyag rovására írható, másképpen egy évtizednyi időn

belül aligha kellett volna maradandóbb anyagból átépítenie.

Az átépítés eredményeképpen keletkezett téglakastély leírásával Wathay önéletrása sajnos adós maradt. Egyetlen megjegyzéséből csupán annyi olvasható ki, hogy apja „az mostany Waghý Hazamatt . . . kezdette . . . fondamonthomabull wyonnan”. Az 1560-ban épített téglakastély ezek szerint nagyjából azzal a kastéllyal volt azonos, amelyben a költő a 17. század elején élt, s amelyet le is rajzolt. Azért volt csak nagyjából azonos azzal, mert később ő is építkezett rajta. A kastély helyiségeiről, belsejéről két alkalommal emlékezik meg: ebben az épületben született 1568-ban ő maga, „az Wý hazban, az Rábafellől ualo Szobaban”, és huszonöt év múlva, 1593-ban „az Raba felölll ualo kis Boltban” halt meg édesanyja.

Ebben az időben már folyt a tizenöt éves háború, s a következő esztendőben, 1594-ben, Győr eleste után a török feldúlta ezt a vidéket, a Rábaközt is. Elpusztult a vági birtok, bár a falu a kastéllyal együtt szerencsésen megmaradt, „az Casteliban . . . az en Ispanom Zolgaím, es futott Zegensegh.” A pusztulás, meg a török közelsége volt az oka annak, hogy 1599-ben megnősülve nem Vágon, hanem felesége birtokán, a Vas megyei Ládonyban lakott Wathay. A következő évben pestis pusztított a Rábaközben. A járvány elől végül is Vágra menekültek, de az utolérte őket és Wathay felesége, Ládonyi Anna, 1600 őszen a vági kastélyban hunyt el.

1602 év elején vági kastélyába hozta második feleségét, Wághy Zsuzsannát. Önéletírása szerint ekkor már újjáépítve állt a kastély, amelyet Győr visszafoglalása, 1598 után kezdett el építeni: „mar mind Belső, kwlső hazamtaikt meg Epettettem ualo ia Modon, Maiorral, es egieb Istalloual, s kertekkel”. Innét ment azután tavasszal Fehérvárra, az ottani magyar őrség kapitányának.

Ugyanezen év őszén Fehérvár elesett. Wathay török fogságba került, ahonnan csak négy év múlva, 1606-ban szabadult. Istvánffy Miklós híradása szerint a tatai török parancsnokkal cserélték ki. [14] Személye életrajzi adataiban 1609-ig követhető. Ezekben az években apja nyomdokain a családja birtokában levő Csesznek vár kapitánya volt. [15] 1609 után a források hallgatnak róla. Felesége, Wághy Zsuzsanna 1612-ben már Bőröly János neje. [16] Wathay Ferenc ezek szerint 1610 táján, valószínűleg a hosszú török fogság szenvedései következtében fiatalon, 42 éves korában, gyermektelenül halt meg.

Az általa alakított vagy részben átépítettet apai kastély további sorsáról már a családi iratok tudósítanak. A birtok Miksa király még 1574-ben kiadott oklevele szerint Wathay Lőrinc cseszneki kapitány özvegyét és gyermekeit illette, [17] a költő özvegye ennek értelmében — mivel gyermektelen volt — kiesett az örökségből. Egyébként is, amint láttuk, hamarosan újra férjhez ment, s ezzel férje utáni örökségéről le kellett mondania. Az örökös így Wathay Ferenc egyetlen életben levő húga, Anna, Sárközi Zalay Pál felesége és annak két leánya: Katalin, Heresinczy Jánosné, meg Orsolya, előbb Vizkelety Jánosné, majd Polányi Kristóf felesége lett. 1634-ben II. Ferdinánd király pecsétes pergameen oklevele őket erősítette meg a nagyvági birtokban. [18]

Három évvel később, 1637. szeptember 25-én már az ő gyermekeik, Heresinczy Péter és Polányi György osztozkodtak a vági kastélyon. Az erről szóló, töredezett irat elején elmondják, hogy a megosztásra azért került sor, mert „aminemű pusztá kastélyok uagyon Vagon Soprony Varmegyében, ... ez ideigh kösztök osztalban nem volt, ... a' kastélyis kétő közbe naprul napra csak pusztult egyik sem építette.” Ezek után négy szomszédos nemes, mint fogott bíró előtt szétosztották a kastélyt. Északi része az emeletre vezető lépcsővel, a kis toronnyal és az emeleti pitvar felével Polányié lett, déli fele a nagy toronnyal és a pitvar másik felével Heresinczyé. Ő kapta a kapu feletti helyiséget, a kastély előtti szőlőskertet és a kisvági pajtás kertet, Polányi pedig a híd előtti veteményes és gyümölcsös kertet. A hidat — tehát a kastély közös bejáratát — közös birtokban hagyták. [19]

A 17. század közepére a Heresinczy család kihalt, valószínűleg az ő részük volt az, amely 1650 körül már a Tóttösy család kezén volt, de csak birtokként. A kastély így Zalay Orsolya két házasságából származó gyermekeire, Polányi Györgyre, Zsigmondra és Vizkelety Évára szállt. Az épületben ez utóbbi élt évtizedeken át, megvéve unokaöccse, Tóttösy Ferenc birtokrészeit is. [20] 1673-ban az időközben elhunyt Polányi György kastélybeli részén még néhai Polányi Zsigmond fia László és Vizkelety Éva osztozkodtak, [21] azonban 1679-ben, Vizkelety Éva végrendelete értelmében az egész Polányi Lászlóra maradt. [22] A végrendeletből megtudjuk, hogy a kastély felét 1679 előtt Vizkelety Éva újjáépíttette.

A vági kastély 1923-ban történt lebontásáig Vizkelety Éva örökségeként a Polányiak leszármazottai maradt. A bontás alkalmával előkerült sok PS betűjeles téglalapján valószínű, hogy a 18. század elején élt Polányi Sándor építtette át barokk stílusban. [23] Az épület további sorsa egyébként ismeretlen, azt sem tudjuk, milyen volt, mielőtt lebontották.

*

Wathay Ferenc önéletírásának elejtett megjegyzései, fennmaradt rajza és főleg örököseinek iratai alapján elég sokat tudhatunk arról a kastélyról, amelynek építését 1560-ban még apja kezdte meg, és amelyen ő is, meg utódai is építkeztek.

Az apai fakastély említése alkalmával azt írja, hogy az ott állt, ahol „most az en Hazamban az Istallok

vadnak”, és árokja ott volt, „holl most az en Hazamnak az Dereka uagion, es kapuia ott hol az toronjok uannak”. A téglából emelt, s általa is átépítettett kastélynak tehát tornyai voltak, falain belül pedig lakóház és istállók.

A születéséről szóló beszámoló szerint „az Raba-felől ualo Szobaban” jött a világra, és anyja ugyancsak „az Raba felől ualo kis Boltban” halt meg.

A szűkszavú és sajnálatosan kevés tudósítást az 1637-ből és az 1673-ból származó osztozások egészítik ki. Az előbbi, bár töredezett és hiányos szövegű, mégis sok mindent elárul: „... Polyani György Uramnak jutot a' kastelynak föl szérül valo része ... hazak, az kis Toronnyal együt, és a'hol fel menek a' gradicson a' kastélba, a' Piuart kett fele osztották, ezen kívül a k(özépső) haznak az also részt ket fele osztotunk. A kastyelnak ... föl szérül Polyani György Uramé a' torontul fogva. ... a' híd elött valo kert Polyani Uramnak jutot kő mives hazau együt, aki Pradikator haza melet vagyon.

Item Heresenczy Péter Uramnak a' kastyelnak dél felül valo részet az örögh toronnyal egyetemben osztottuk egyenesen a' keritissig.

Item a' kapu felet valo hazat Heresenczy Péter Uramnak attuk a kastyél elüt valo szőlös kertetis.”

Eddig szól az osztozkodásnak a kastélyra vonatkozó része. A szövegben két toronnyal találkozunk: a kicsivel, amely a kettéosztott főépülethez tartozott, és a nagy vagy öreg toronnyal. A főépületnek alsó része is volt, az tehát emeletesre épült. A kastélynak kerítése, abban kapuja, a kapu feletti emelete, tehát kaputornya és a torony előtt hídja volt.

Az idézett szövegrészekből kialakítható kép teljesen egybevág a Wathay által említettekkel és az általa készített kastély-rajzzal. Az utóbbi bal oldalán olyan két emeletes ház látható, amely előtt — úgy tűnik, vele egybeépítve — egy szinttel magasabb torony áll, emögött egy másik torony egyik oldala látszik ki, előtte pedig magas téglafallal kerített udvar terül el. A főépülettel szemben levő oldalon a kerítőfállal azonos magasságú melléképület, feltételezhetően az említett istálló, a kerítőfal két oldalán egy-egy kisebb torony áll, közülük az első a kaputorony. A kettős — lovas és gyalogkapuval megépített — kaputorony előtt kettős felvonóhid vezet át az árkon, amelynek külső oldalán földbe vert palánk sor látható.

A főépület elrendezése, tömege és abból gyanítható alaprajza egy, a késői középkor óta általánosan elterjedt alaprajzú és tömegű, emeletes nemesi udvarházformát, s annak két, ma is álló dunántúli emléké, Devecser és főleg Jánosháza kastélyainak 16. századi formáját juttatja eszünkbe. Mindkét helyen a kastélynak olyan emeletes főépülete volt, amely előtt vele egybeépített, de egy szinttel magasabb torony állt, és ahol az épület tulajdonképpen egy alaprajzilag háromszögű, egyemeletes nemesi kúria volt. Wathayék „háza viszont a rajz szerint kétemeletes, de ennél több különbség aligha lehetett. A leírásokból kikövetkeztethetően az épület közepén szintenkint egy pitvarnak nevezett előtér, abból jobbra és balra egy-egy lakóhelyiség nyílt, ahogy az a késő középkortól megszokott volt. [24]

Az 1673-ból fennmaradt osztozás szövege csekély változással ugyanezt az elrendezést látszik bizonyítani. Ebben néhai Polányi György részén osztozkodtak, ez azonban az egész birtoknak csak egynegyede volt. A kastélyon belül „az Also Hazak, Eggy Konyhá Bolt, az belől nyló Bót Pituar; Item Eggy kitsiny Bolt, azon Pituarbul nylo Eggy Eöreg Bolt Szoba. Item azon belől nylo Eggy Eöreg Bolt. Item az hazak alatt leuó Bót Pincze. Item az Kapu foly.”

A leírt kastélyrészen Vizkelety Éva az alábbi módon osztozott unokaöccsével: „Az konyhá Eöreg Bolt Szobául, s' abbul nylo Eöreg Bolt assignáltattak Polány Láslo Uram s' Maradéký kezében. Úiszont az Konyhábul nylo Pituar kis Boltal edgyütt, és az Kapu foly maradnak az Asszoný eő kigyelme kezénél. A Pincze közre marad, az Kapu közös, az minthogy az Kastély Arokiais; és miuel külömben nem lehetne alkalmas lakások, Pollyaný Uram az Konyhául Szabad bé Járast enged az Asszonnak az Pituarhoz és az kis Bolthoz; Úiszont az Asszonýs eő kigyelme az Pituarbul Nylo

Főregh Szobában és Főregh Boltban Szabad bé Járast enged Pollýaný Uramnak az maga Pituaran által. . .”

A felosztásra kerülő szinten tehát öt helyiség volt: egy pitvar, egy konyha, egy kis és egy nagy boltozott helyiség és egy nagy szoba. A kastélyról fennmaradt rajz alapján azt gondoljuk, hogy az öt helyiségből három, a középső pitvar, a nagy szoba és a nagy bolt alkotta a lakóházat, a konyha talán az előtte emelkedő toronyban volt, a kis bolt pedig esetleg valamelyik nagyobb helyiségből leválasztott szobácska lehetett. Vizkelety Éva hat évvel későbbi végrendelete ugyan arról beszél, hogy „hagynom ezen megnevezett Vaghy Castelt, mind az régi Főstul maradtott, s mind penigh az masikhasonfele részt (:melylyet . . . vettem eörökben, és meg épétem:) . . .”, mégis azt kell gondolnunk, hogy ez a megépítés aligha változtatott az épület alaprajzán és a 17. századi, egybevágó leírások az előző századból való kastélyt ábrázolják.

Mindezek nyomán a Wathay Lőrinc által 1560 előtt megkezdett, majd téglából átépített, s fia által 1600 körül módosított, s végül Vizkelety Éva építkezése nyomán felében újjáépített nagyvégi kastély olyan téglalap alaprajzú építmény volt, amelyben a magas téglafalakkal zárt udvar nyugati oldalán a lakóház, a vele szemben levő keletin az istálló helyezkedett el, északi kerítőfalában egy egyemeletes torony, a déliben pedig a kaputorony helyezkedett el. A lakóház, a kastély tulajdonképpeni főépülete, alaprajzában és tömegalakításában Deveser és Jánosháza kastélyainak lakóépületeire emlékeztet, az egész elrendezés viszont Bozsok és Mihályi kastélyaira, ahol mindkét esetben a négyszögletes vagy téglány alaprajzú udvar egyik oldalán emelkedett a lakóház, az udvart kerítő falakat pedig sokszögű, vagy kerek tornyok erősítették.[25]

Wathay Ferenc rajzáról további részleteket is leolvashatunk. Közülük a jellegzetesebbek közé sorolhatjuk azt a tényt, hogy a vakolatlan külső falak fölé emelkedő, kétemeletes lakóház vakolt és minden bizonynyal fehérre meszelt volt. Faszindellyel fedett magas teteje nagy kiülési, gerendakonzolokkal alátámasztott eresszel ült az épületen és a tornyon egyaránt. A tető udvar felőli oldalán nagy ablak látható, amely tulajdonképpen a sok helyen még ma is látható szénafelhúzó ajtajával azonos. Az épület és a torony tetejéből jellegzetes formálású kémények emelkedtek ki, s a tető csúcsain mindkét helyen fémből készült díszek voltak. A nagy tömegű, belső kialakításában és külsejében egyaránt igényes lakóházzal szemben levő oldalon náddal vagy zsúppal fedett volt az istálló földszintes épülete. A hosszoldalakon álló tornyok közül az északon is zsindelyfedésű tető volt, kéménnyel és tetőcsúcsokkal, egymás feletti legalább két szintje tehát ennek is fűthető volt. A déli oldalon álló kaputorony a rajz szerint fából készült, boronaszervekkel. Földszintjének kettős kapuján kettős felvonóhid volt, oldalán pedig a kerítőfalakban láthatókhöz hasonló lőrészek helyezkedtek el. A kaputorony emeletének egyik oldalán nyitott tornác húzódott, feltűnő módon éppen kifelé, az esetleges támadásnak kitett oldalon. A tornyon meredek hajlású, csúcsdíszekkel koronázott tető látható, amelyből magas kémény emelkedett ki.

Végül, amint arról már volt szó, a rajz szerint is a kastélyt keskeny szárazárok és annak külső partján földbe vert karókból készített palánk vette körül.

*

A hányatott életű Wathay Ferenc nem sokat időzött családi kastélyában. Önéletírása szerint fiatal emberként Sárváron, majd Győrött, Cseszneken, Veszprémben és

Fehérváron katonáskodott. Első házassága rövid idején Lőson és Ládonyban lakott, hosszú török fogsága után pedig újból Győrött és Cseszneken szolgált. Családja és birtoka védelmére ennek ellenére nem hogy fenntartotta, de újraépíttette az apjától rámaradt kastélyt. A katonai szolgálat számára is szerzett „io módon ualo keöltseget”, mint annak idején apjának, emellett azonban családi öröksége és abból adódó jövedelme sem lehetett csekély.

Az apjától örökölt Nagyvágy, Vát és Rőjtök falvak fele mellett Kisvágon[26], anyjától pedig a cseszneki vár és a Zala megyei Bér kastélyának uradalmából volt birtokrésze. Csesznek váruadalmának részeit még a 16. század végén vásárolta össze testvéreitől Csaby Klára, Wathay Lőrinc özvegye és azokat fiára hagyta.[27] Az önéletírásból tudjuk, hogy 1585 után Wathay Ferenc „az Cseszneki Jozsagomatt biruan, es Jóuedelmet magamhoz zolgaltattom, ki foglaluan lassan lassan az Capitan kezébüll, tartomaniatt mind Adoyauall”. Csesznek tartománya nem volt kicsi, a 16. század végén 8 falu tartozott hozzá.[28] Zalabér és 12 faluból álló uradalmának nagyanyai örökségként ráeső részét 1599-ben adta el Egerallyi Boncz László zalabéri kapitánynak,[29] abban az évben, amelyben feleségül vette Viczay István özvegyét, Ládonyi Annát. A következő évben pestisben elhunyt Ládonyi Anna végrendeletében teljes vagyonát ráhagyta, s ez sem volt kevés, „miuel Mihali Castelnak felitt ioszagostul, Ladontt, es Genczett szegin Tarsom Eörökwll biria uala stöb Jozsagottis. . .”

Ládonyi Anna öröksége az apja, néhai Ládonyi Demeter által ugyancsak 1560 körül építtetett, ma is álló mihályi kastély és a hozzá tartozó 10, Sopron és Vas megyei faluból álló uradalom feléből, ezenkívül készpénzből, ékszerből, állatállományból, valamint Lőson, Ládonyban és egyéb falvakban részbirtokokból állt.[30] Ezt a vagyonát perelte 1601-ben Wathaytól sógora, Ládonyi Zsuzsanna férje, Kisfaludy Balázs, arra való hivatkozással, hogy Wathay elhunyt feleségének mindkét házassága gyermektelen volt. A per első lépéseként a Ládonyi-örökség felét Wathaynak ítélték, bár arra Kisfaludy már rátette a kezét. Erre most már Wathay hívta perbe sógorát, s a per Istvánffy Miklós nádori helytartóig jutott. Végül 1601-ben kiegyeztek és az akkor sárvári lovaskapitány Wathayt Kisfaludy Balázs 1450 forint készpénzzel kártalanította.[31]

A szüleitől és a feleségétől örökölt birtokok, illetve az utóbbiért kapott kielégítés tekintélyes összege mellett ebből az időből tudunk saját önéletírása alapján vági méneséről és gulyájáról, amelyből 1600-ban a Rábaközt feldúló tatárok 17 hátsólovat, 4 szekeres lovat és 8 ökröt vittek el.

Wathay Ferenc 1601 szeptember 24.-én kelt végrendeletének fennmaradt első része — amelyben Fehérvár bevétele után három nappal a Sopronban letétbe helyezett pénzéről és ékszereiről intézkedett — aligha alkalmas tehát arra, hogy abból a költő anyagi helyzetét megismerhessük.[32] Ingó és ingatlan vagyona a végrendelet töredékéből sejtethetőn lényegesen nagyobb volt és egy tehető, jómódú középbirtokosra jellemző méretű lehetett. Ez a vagyon elegendő volt ahhoz, hogy fedezze a családi kastély fenntartását, sőt átépítését, és ezzel eleget tehetett annak a társadalmi kötelezettségének, amelyet a vele azonos társadalmi helyzetű birtokostól a középkor óta szinte elvártak, hogy ti. vagyonához, rangjához méltó nemesi székhelye, erősített udvarháza, vagyis kastélya legyen.

Koppány Tibor

JEGYZETEK

1 Az adatok és idézetek forrásai: Régi magyar költők tára. XVII. század. I. Bp. 1959. és Wathay Ferenc Énekeskönyve. Bp. 1976. Az utóbbi kiadás első kötete hasonmás szöveget, a második pedig a mai nyelvre való átültetést közli. Az utóbbiban sajnálatos módon több olvasási hiba csúszott be, így pl. a 110. oldalon, ahol a hasonmás szövegben ez olvasható: „. . . Wethe meg az Nenjetwll az

fellől meg irtt Parnas Benedeknetwll, Nagy Vagon, penzen, az öregh ioszagott egi Vduarelliell, . . .” az átültetés szerint „Párnás Benedeknél nagy vagyon pénzen”. Az önéletírásból vett idézetekhez a továbbiakban részletes forrásjelölést nem adtunk.

2 Erdélyre B. Nagy Margit: Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, 1970. és uő.: Várak, kastélyok, udvarházak, ahogy a régi-

ek látták. Bukarest, 1973.; a Felvidékre és egyben az egész országra: Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának Forráskiadványai. Urbaria et Conscriptioes. 1–5. füzet. Bp. 1967–1979.

3 OL. Kamarai lt. Nádasdy-lt. 1550. Miss. Therek Bernard, f. 90. OMF Adattár, Jankovich Miklós kutatása.

4 Petánc, 1585: OL. Sallér-lt. F. 89. n. 409.; 1724: Forráskiadványok 3., 9.; 1737: OL. Sallér-lt. F. 51. n. 86.; 1738: un., 87.

5 1601: OL. Tallián-lt. 1. cs. 1601. f. 3., 7., 9.; 1677: OL. Batthyány-lt. Miss. no. 21. 196.

6 Forráskiadványok, 1., 145.

7 Uo., 1., 3.

8 OL. Ostffy-lt. 1. cs. Fasc. T. f. 323.

9 Holl Imre: Sarvaly középkori lakóházai. Arch. Ért. 1979. 1., 33–34.

10 Koppány Tibor: A castellumtól a kastélyig. Művtört. Ért. 1974. 4., 285–299.

11 Répcekehely, 1554.: OL. Békassy-lt. 2. cs. 1554. f. 9., 1562: uo., 1562. f. 3., 8., Mihályi, 1598: OL. Kisfaludy-cs. id. ágának lt. 1. cs. 1., 1598.: Zalabér, 1564.; OL. Zalabéri Horváth-lt. 1. cs. 1564.; Óhid, 1591.: OL. Bezerédj-cs. kámi lt. Fasc. III. n. 32.

12 Koppány Tibor: Egy XVI. századi Sopron megyei kastély és építtetője. Soproni Szle. XXXIV. 1980. 1., 46–58.

13 Petánc, 1616.: OL. Sallér-lt. F. 51. n. 19.; Rábakovácsi, 1601.: OL. Tallián-lt. 1. cs. 1601. f. 7–9.; Egyedre Soós Imre: Ósi sopronmegyei nemzetségek. Sopron, 1940., 144–145.

14 Istvánffy Miklós: Magyarország története, 1490–1606. Fordította Vidovich György. Debrecen, 1867–1870., 869.

15 Benda Kálmán: Adalékok Wathay Ferenc életéhez. ItK. 1968. 2., 211–213.

16 OL. Dóry-lt. 2. cs. 1612. V. 7.

17 OL. Békassy-lt. 4. cs. 1575. f. 14.

18 OL. Dóry-lt. 2. cs. 1634. VII. 24.

19 Uo., 1637. IX. 25.

20 Uo., 1653–1679.

21 Uo., évszám nélkül (1673.)

22 Uo., 1679. XI. 1.

23 Németh Imre: Vág, sopronmegyei község története. Í. n.

24 A devecseri kastély kutatását 1974 és 1980 között a szerző végezte Koppány Tiborné és Pusztai László közreműködésével. Jánosházára Károlyi Antal: A jánosházi várkastély. Vasi Szle. 1972.

25 Sedlmayr János: A bozsoki Sibrik-kastély. Műemlékvédelem, 1960. 4., 193–200.; Mihályira a szerzőnek a 12. jegyzetben i. m.

26 OL. Békassy-lt. 2. cs. 1560. f. 2.

27 OL. Festetics-lt. Scr. V. fasc. C. n. 3. p. 373v–374.

28 Pákay Zsolt: Veszprém megye története a török hódoltság korában a rovásadó összeírások alapján (1531–1696). Veszprém, 1942., 34.

29 OL. Festetics-lt. Scr. V. fasc. 3. n. 3., p. 377–378.

30 A Ládonyiak vagyoni helyzetére 1. a szerzőnek a 12. jegyzetben i. m.

31 OL. Kisfaludy-lt. 5. cs. 1593–1635.

32 Benda Kálmán i. m. és uo.: Wathay Ferenc és felesége, Ládonyi Anna végrendelete (1600, 1601.). ItK. 1970. 3., 372–376.

EGY ÚJABB SZENT JEROMOS HENDRICK VAN SOMER TŐL?

1943-ban Hoogewerff közzétette a római Galleria Borghese egy korábban Riberának tulajdonított Szent Jeromos képét (ma a Galleria Corsiniben), amelyen a restaurálás-során előkerült az amszterdami festő, Hendrick van Somer szignatúrája, és az 1652-es évszám.[1] Mindaddig Somertől egyetlen mű sem volt ismert, a forrásokban — Houbrakennél, 17. századi inventárokban — említett tájképei, csendéletei közül egyet sem sikerült azonosítani. A római képtár Szent Jeromosa nagy valószínűséggel Nápolyban készült, ahol a holland mester, a dokumentumok tanúsága szerint legalább két évtizedet töltött. Hendrick van Somer (1615—1684), mint e jelzett műve alapján megállapítható, Riberának volt követője, sőt feltehetőleg tanítványa. Valamennyi méltatója elmondja róla, hogy Ribera verizmusba hajló naturalizmusát némiképp megszelídített változatban folytatta. A spanyol származású nápolyi festő közvetítésével a barokk festészetnek ahhoz az áramlatához csatlakozott, amelynek kiindulópontja Caravaggio művészte, és amely már a 17. század első évtizedeiben nemzetközivé tereblyesedett.

Már Hoogewerff kísérletet tett arra, hogy a hiteles művet alapul véve, további festményeket hozzon összefüggésbe Somer itáliai működésével, így többek között neki tulajdonította a Galleria Spada hasonló stílusjegyeket mutató Szent Jeromosát, amit aztán Federico Zeri a képtár 1854-es katalógusában saját meghatározásaként publikált.[2] Hosszú szünet után, a hetvenes években egymást követték a Somer-attribúciók. Ha a stíluskritikai módszer nem vezette tévútra a kutatókat, akkor a római Corsini és Spada képtárakon kívül a mester egy-egy Szent Jeromos-képét őrzik az alábbi gyűjtemények: a genovai Palazzo Bianco,[3] a nápolyi Galleria dell'Acca-

demia di Belle Arti,[4] a rabati (Málta) J. A. Cauchi gyűjtemény, egy olasz magángyűjtemény,[5] a Wellesley College Museum (Amherst, USA),[6] és a koppenhágai Statens Museum for Kunst.[7] Legutóbb Rolf Kultzen tulajdonított Somernek egy azonos tárgyú képet, amit egy NSZK-beli magángyűjteményben fedezett fel.[8] Ez utóbbinak csekély eltéréseket mutató és méretben is csaknem egyező variánsa a Szépművészeti Múzeum új szerzeményű festménye, amely 17. századi ismeretlen Ribera-követő műveként az Ernst Múzeum 1920-as aukcióján bukkant fel először Magyarországon.[9]

Az ellenreformációs ikonográfiának megfelelően a bibliafordító egyházatya ábrázolása a tudós és a remete vonásait egyesíti magában. A balról beáradó fény élesen megvilágítja a szent markáns arcát, ráncos homlokát, kopasz fejét, végigpásztazza izmos karját, meztelen felsőtestét. A fény-árnyék kontraszt, mint Riberánál is, nemcsak a naturalizmus eszköze, hanem szimbolikus jelentőséggel is bír: a belső megvilágosodás, az isteni eredetű inspiráció drámai hatású jelképe. Az idős szent felemelt jobb kezében tollat tart, bal kezének mutatóujjával a fordítandó Szentírás szövegét követi. A munkájába merülő tudós lélektanilag hiteles bemutatása, a részletek finom modellálása kiváló, gyakorlott mester ecsetjére vall.

A Nápolyban ténykedő holland festőre vonatkozó kutatás még mindig csak kezdeti, anyaggyűjtő stádiumában van. Hogy a Szent Jeromos-képeknek ez a mi festményünkkel most még tovább gyarapodó csoportja csakugyan joggal sorolható-e Hendrick van Somer életművébe, mindaddig nyitott kérdés marad, amíg nem kerülnek elő újabb, szignatúrával, vagy dokumentummal hitelesített, biztosan saját kezű művek.[10]

Tátrai Vilmos

JEGYZETEK

1 Hoogewerff, G. J.: Hendrick van Somer Schilder van Amsterdam navolger van Ribera. Oud Holland 1943, 158—172.

2 Zeri, F.: La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti. Firenze 1954. 128. (Kat. sz. 188.)

3 Podestà, A.: Inediti genovesi e fiammingo-olandesi in raccolte liguri. In: Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi Venezia 1971. 255. (8. kép)

4 Canuli, A., Causa, R., Mormone, R.: La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli. Napoli 1972. Kat. sz. 642. (5. kép)

5 Marini, M.: Pittori a Napoli 1610—1656. Contributi e schede. Studi di storia dell'arte 3. Roma 1974. 110—111.

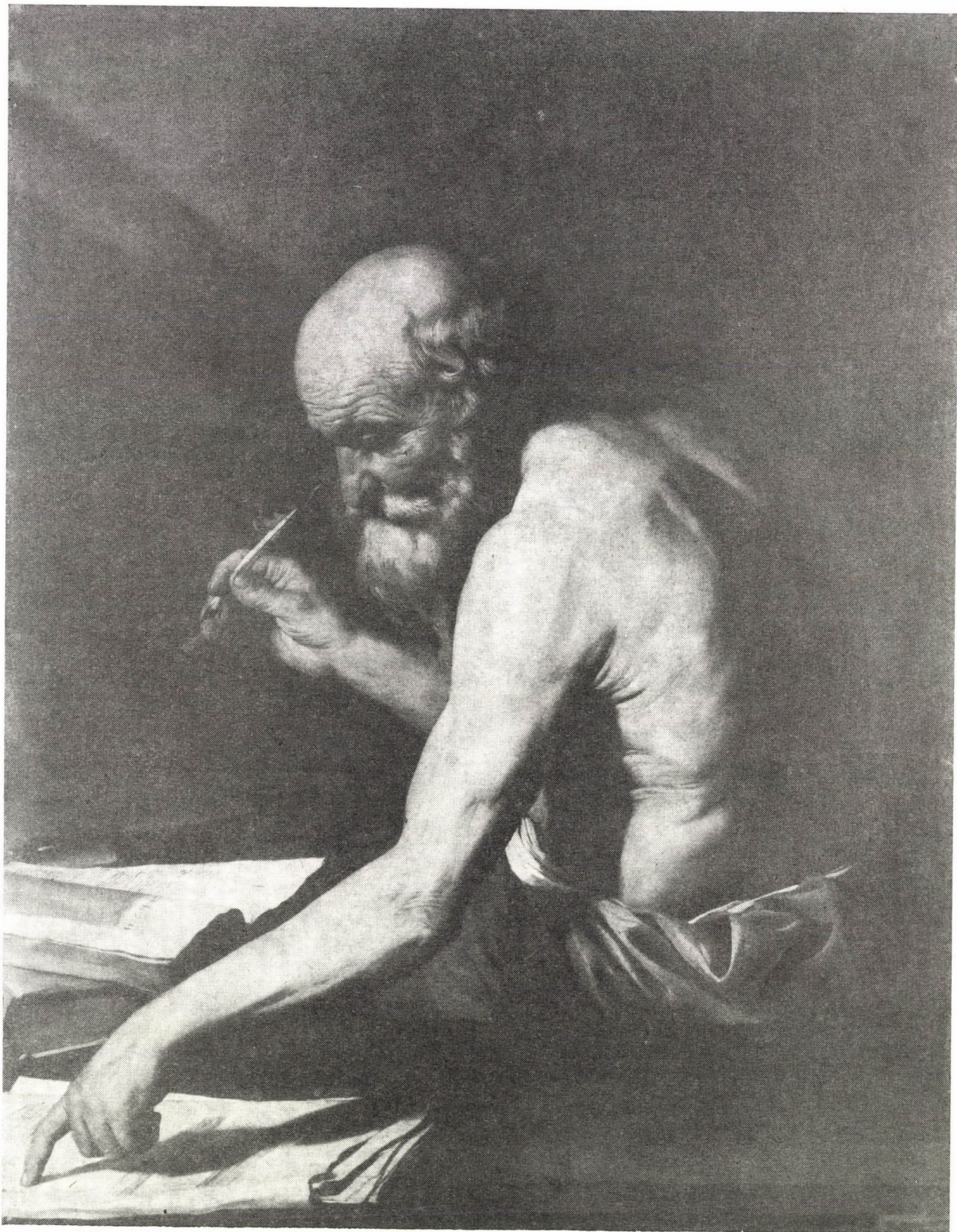
6 Major Themes in Roman Baroque Art from Regional Collections. April 7—30, 1974. Mead Art Building. Amherst College. Amherst, Mass. 1974. Kat. sz. 46.

7 Olsen, H.: Fra det 17. og 18. århundrede: Nogle ukendte italienske, nederlandske og tyske billeder. Kunstmuseets Årsskrift 1975. København, Statens Museum for Kunst 1976. 46. (4. kép)

8 Kultzen, R.: Eine Anmerkung zum Werk von Hendrick van Somer. Weltkunst, 1978, XLVIII. Nr. 19. 2069.

9 Az Ernst Múzeum aukciói, X. 1920. Kat. sz. 219. III. VIII. tábla. A festmény özv. Fogaras Béláné hagyatékából 1973-ban került a Szépművészeti Múzeumba. Leltározva: Jusepe Ribera modora, 17. század közepe. Olaj, vászon, 125 × 98 cm. Ítsz. 73. 3.

10 Rolf Kultzen idézett cikkében említi, hogy Federico Zeri egy római gyűjteményben talált egy 1655-re datált és szignált, a Caritas Romanát ábrázoló Somer-festményt.



1. Hendrick van Somer (?): Szent Jeromos (Budapest, Szépművészeti Múzeum 73. 3 lsz).

Garas Klára legutóbb elsőnek nyújtott összefoglaló képet a 18. századi közép-európai életképfestészetről („Die Genremalerei im 18. Jahrhundert in Mitteleuropa”, Matica Srpska, 17 Zbornik za Likovne Umetnosti, Novi Sad, 1981). A műfaj ismeretéhez éppen 6 hozott korábban fontos adalékokat és cikke ezek összesítésének is tekinthető. Kupezky, Jakob van Schuppen és részben Peter Brandl életképeivel kapcsolatban vázolta „a karakter-életkép” körét, majd az itáliai művészettel szorosabb kapcsolatot tartó nagyfigurás ábrázolások csoportját és ezzel Ulrich Glantschnigg, Nikolaus Weiss, Fortunat Bergant működését.[1] Josef Orient, Franz Thomas Canton és fia, Johann Gabriel Canton, valamint Karl Josef Aigen kisfigurás műveit a tájképes genre kisméretű képtípusában foglalta össze, míg a grazi Janneck és Platzer életképeit a „kis társasági képek”, a „Konversationsstück”-ök ágába osztotta. E kismesterek mellett a prágai Norbert Grund az „Unterhaltungsgattung” különleges képviselőjének mutatkozott. A kor vezető festői műfajának, a freskónak nagymesterei közül Troger, Maulbertsch, Sambach, az oltárképfestők közül Hauzinger (közölt képe legalább annyira trompe l’œil, mint genre), Leicher és Kremerschmidt is készítettek életképeket s így látszatra megszakítatlan a genre-festés közép-európai történeti összefüggése. A Garas Klára által rekonstruált életképfestés korabeli egészét a grafikai genre-ábrázolások a Johann Christian Brand után metszett lapok, Jakob Adam: „Abbildungen des gemeinen Volkes zu Wien” 100 lapja, Johann Martin Stock magyar érdekű művei és több kismester említése teszi kerekké. A cikk végén a szerző a felvilágosodás kettős, alapjában bizonytalan állásfoglalását méltatta. Az előretörő klasszicista ízlés az erkölcsi tanulság hiánya miatt megvetette az igazi

genre-t, míg korábban a polgári érdeklődés a profán témák kedvéért inkább bátorította az életképfestést, amelynek századbeli történetét két késői, jellemző szereplőjének, Martin Ferdinand Quadalnak és a Magyarországon is sokáig működött Grundmann Bazilnak működése zárta.

A későbbi kutatás még bizonyára számos — bár nem túl sok — képpel egészítheti ki a Garas Klárától adott összképet és részletezheti a közép-európai életkép alakulásának eléggé görbe útjait. A végső tanulság aligha változik ugyanis: ennek a műfajnak még a századon belül sem sikerült saját történeti folytonosságát megteremtenie. Állandó külföldi inspirációra szorult és (többnyire alkalmi) művelői szinte egyszer sem találtak követőkre és tanítványokra genre-ábrázolásaikban. S ha néha igen, akkor is csak kivételesen. Ha a szerzővel ellentétes álláspontot foglalnánk el (azaz nem hitelezve mindig az életképeknek azt, hogy tisztán és elsősorban életképek és hogy ezzel többé-kevésbé mindjárt polgári igényűek és öntudatúak is) — akkor Közép-Európában az életképek nagy részében műfaji félszagséget vagy műfajukon történő állandó túllépést érezhetünk. Vagy éppen méltathatunk, mert ez a körülmény éppen nem teszi kisebb értékűvé is azokat. Kupezky karakterzsánerei így sohasem látszanak igazán az életképek körébe tartozni, — Glantschnigg és a nagyfigurás népi jelenetek patriarkális-feudális igényűek (Quadalé és jószerével Grundmanné is) — s alighanem csak Peter Brandl művei a kivételek e sorból, — míg a táji zsáner mesterei mind figurális tájfestők maradtak, az Angliába elszármazott Franz de Paula Fergig. A társasági képek e „kritikusabb” szempontból a francia és németalföldi korábbi és egykorú képek importigényét enyhítendő jobbára kosztüm-jelenetek. Grund



1. Neuhauser Ferenc: Fejő szász parasztnők istállóbelsőben (1805) (Magyar Nemzeti Galéria, kölcsön magántulajdonból)



2. Neuhauser Ferenc: *Parasztudvar* (1805) (Magyar Nemzeti Galéria, kölcsön magántulajdonból)

csupán (kitűnő és nosztalgikus) táj-idillek festője — a nagy műfajok hőroszai pedig az életképben sem tagadhatták meg magukat: tanítók és látnokok maradtak. Troger eddig ismert zsánerei biblikus példázatok, tanítványai pedig inkább életkép-látomások, mint mindennapi jelentek. Maulbertsch zsánerei mögött allegorikus értelem sejtődik. A vásári sarlatán, a képesládás mutatóványos a clown ősei, akik szemfényvesztéssel bővílik a tömeget és a gyermekeket — vajon nem fanyar művészmutatványos sorsparabolák-e, festői gondolatvázlatok a legnagyobb késő barokk freskófestőtől? A trogeri-maulbertsch-i festői modor különben a legkevésbé sem volt alkalmas arra, hogy nyugat-európai vagy akár itáliai életképeket lehessen megfesteni vele. A Szépművészeti Múzeum két új szerzeményű Leicher-képe is e költői körön belül maradt. Mindkettő allegória: a Coucher és Lever a maga korában erotikusnak számító bemutatása (bizonyára hely hiány miatt maradt el a cikkből a második kép közlése) — csak részben életképek. A két női akt a freskók világából költözött a két kép kis miliójébe. Maulbertsch késői stílusának — Leicher kezén — ők a legkülönösebb és az empire izléshez jellemző módon alkalmazkodó túl-

élői. Lehet, hogy magyarországi eladásra készültek.[2]

Az életképek egy csoportját a szentimentalizmus irányába és az alacsonyabb néposztályok iránti megértés szellemére hangolta a felvilágosodás (Közép-Európában jobban ez utóbbira), egy másikat a környezetismeret tanulságaira. Az erdélyi Stock zsánertémái a honismeretiekhez tartoznak és földijének és nagyjából kortársának, Neuhauser Ferencnek (1763–1836) táj- és viseletképei is.[3] Kettő nemrég került elő belőlük. Egyikük tehénistálló belsejét ábrázolja szász viseletű parasztnőkkel, a másik román parasztudvar figuráit és állatait. A németalföldi és német zsánerfestés tanulságait jó egy évszázaddal elkésve vonta le ezeken a képeken a festő. A szűkebb hazai környezetet és szokásokat megörökítő művek ezúttal mégis valódi életképek azzal együtt, hogy intellektuális (honismereti) célúak is és festői parafrázisai a műgyűjtők számára oly fontos korábbi kabinet-képi zsánerműfajnak. A hazai festők ezt a festői ágat művelték a legkevésbé s Neuhauser tiszteletre méltó igyekezettel az első között próbálta a műfajt hazaivá formálni.[4]

Mojzer Miklós

JEGYZETEK

1 Glantschnigg képeihez közelálló: Férfi ásóval és kosarat tartó fiatal nő, olaj, vászon 180 × 155 cm — jó kvalitású életkép a történeti Magyarországról a mai Grad Ormoz-i várban, Ceruti-ra is emlékeztető festő előadásban (fotó: Ljubljana, Szlovén Nemzeti Galéria fotótára 7927. sz. — csak a fényképről ismerem)

2 Hasonlóan azokhoz, amelyeket a bécsi, magyar arisztokratáknak is dolgozó Johann Adam Braun is készített ez időben Kazinczy egy levele szerint (l. Levelezése 2343. sz. — 1812-ből) Braun különben az életképek bizonyos konjunktúrájára hamar reagált: 1786-ban festette első nagy képét: *Der Alte, der einem Mädchen Geld schenken will, dessen Annahme verweigert wird* — Galizin harceg számára, —

amellyel feltűnést keltett, — jellemző módon olyan tárgyú életkép, amelyet a 16. század első felében lett volna korszerűbb megfestenie; — s „Zwei Näherinnen”-képe a Belvederében II. József 100 dukátot ajándékozott (ld. Wurzbach: Biogr. Lex. II. 1857, 118–119).

3 „Fejő szász parasztnők istállóbelsőben”, — jelezve jobbra lent: „Fr. Neuhauser 1805” — és „Parasztudvar” jelezve lent: Fr. Neuhauser 1805”; — mindkettő fa, olaj 59 × 79 cm. *Köcsön* magántulajdonból a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán.

4 Neuhauser Ferencről részletesen Galavics Géza: *Népeletkép, zsánerkép* — a Művészet Magyarországon 1780–1830 c. kiállítás katalógusában (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1980) 152–156.

ZÁDOR ANNA: A KLASSZICIZMUS ÉS ROMANTIKA ÉPÍTÉSZETE MAGYARORSZÁGON

A fényképeket Kónya Kálmán készítette. Magyar Helikon/Corvina, Budapest, 1981. 193 oldal, ebben 155 fénykép

A román kor, a gótika és a reneszánsz magyarországi építőművészetét bemutató albumok után — a barokk kort átugorva — megjelent a sorozat újabb tagja, amely a 19. század első hét évtizedének fő építészeti irányzatait, a klasszicizmust és a romantikát tárgyalja. A sorozat szerkesztési elvei szerint a kötet gerincét a többnyire egészszoldalas, nagyméretű fényképek adják, ezt a korszak építészetének általános ismertetése előzi meg és a képek leírása követi. A szöveges részt a klasszicizmus európai rangú kutatója, az újkori építészettörténet kiváló ismerője, Zádor Anna írta. A szerző az általános ismertetésben lendületes vonalakkal vázolja fel a szóban forgó stílusfogalmakat, a kor történelmi és társadalmi hátterét Magyarországon, a hazai építészeti klasszicista és romantikus periódusának főbb műfajait, jelentősebb mestereinek működését. A klasszicizmust úgy ismerhetjük meg mint helyi színezetű fejlődés során megteremtett „hazainak nevezhető építészeti”-et, melynek nagyszámú emlékei „az újkori Magyarország arculat átforgalmazták”. E korszakban vált Pest valóban az ország szívévé, nagyszabású kiépítése tudatos várostervezés eredménye volt. A társadalmi és gazdasági fejlődés, a polgári-nemzeti öntudatosodás, az új életforma kívánalmainak megfelelően addig nálunk ismeretlen rendeltetésű épületeket emeltek, mint színház, vígadó, múzeum. A vidéki köz- és magánépítkezések is szinte példátlan lendületet vettek, új város- és megyeházák, kaszinók, kastélyok tűntek fel szerte az országban. — A színes, olvasható formában megfogalmazott, a nagyközönség számára is élvezetet nyújtó tanulmány természetesen jellegénél és terjedelménél fogva sem teszi nélkülözhetővé Zádor Anna és Rados Jenő 1943-ban megjelent kor-monográfiáját (A klasszicizmus építésze Magyarországon), támaszkodik viszont az azóta eltelt majdnem negyven év bőséges szakirodalmára.

A kötet érdeme, hogy a korábban összegegyeztetethetetlennek vélt két stíluskorszakot, a klasszicizmust és a középkori ihletésű romantikát olyan áramlatoknak jeleníti meg, amelyek részben egymás mellett éltek, nemegyszer finom átmenetet képeztek, komplex módon kiegészítették egymást, illetve művelőik személye is nemegyszer azonos volt, pl. Pollack Mihály, Hild József vagy Alois Pichl.

Zádor Anna az általános európai tendenciák ilyen értelmű értékelését már a Pollack-monográfia (Bp. 1960.) előszavában elvégezte, most hazai emlékek példáján is meggyőződhetünk e sokrétű folyamat valóságos meglétéről. Ugyanakkor ez az album a magyarországi romantikus építészet mind ez ideig legnagyobb szabású, sőt tulajdonképpen az első általános bemutatója, amely jó néhány, a szélesebb olvasóközönség által egyáltalán nem, vagy alig ismert épület képét és leírását közli. (E téren a szerző — mint ahogy megjegyzi — többek közt támaszkodik Komárik Dénes utóbbi tíz évben megjelent úttörő jelentőségű tanulmányaira.) A romantikus építészet e körképe olyan korszakot állít az érdeklődés homlokterébe, amely ez ideig nemcsak a laikusok körében találkozott kevés népszerűséggel és megbecsüléssel, hanem a szak-kutatásnak is mostohán kezelt területe volt. A képek mintegy kétharmada klasszicista, egyharmada pedig romantikus emléket ábrázol, és ez a 2:1-es arány talán a két stílus termékenységet, a magyarországi fejlődésben képviselt súlyát is jelzi. A romantikus építészet érett periódusa a szabadságharcot követő elnyomatás korára esett, amikor a gazdasági és társadalmi fejlődés lendülete megtört, az építési kedv és intézményes lehetőség éppúgy hiányzott, mint a szükséges anyagiak. Ennek ellenére a kortárs Európával majdnem lépést tartva jelennek meg a főbb áramlatok, az angol indíttatású gótizálás vagy a délnémet eredetű „Rundbogenstil”.

Kár, hogy a hazai romantikus építészeti egyik legjelentősebb és legeredetibb alkotásáról, a pesti Vigadóról csak homályos, életlen összkép került a fotók közé, ebben talán a matt-technika is ludas; ugyanakkor megmagyarázhatatlan, miért kellett néhány képet fekete háttér elé helyezni. A sorozat előző köteteinek gyakorlatával szemben szerencsés újítás viszont, hogy az alaprajzok nem egy csokorba gyűjtve a legvégére, hanem a magyarázó szövegbe, a megfelelő épületleírásokhoz kerültek.

A kötetet mind az építészet iránt érdeklődő laikus olvasó, mind a szakember hasznos kézikönyvként forgathatja.

Sisa József

EXPERIMENT WELTUNTERGANG WIEN UM 1900 Hamburger Kunsthalle 1981. április/május

A múlt év tavaszán a bécsi századforduló művészetéről láthattak izgalmas és egyben felkavaró kiállítást a Hamburger Kunsthalle látogatói.

A gyönyörű kiállítású, remek katalógus tanulmányainak többségét a rendező, Werner Hofmann írta, aki minden írásával lázba hozza a szakmát, heves vitákat robbant ki.

Ezúttal is merészen nyúlt témájához; a bécsi századforduló festészetéről nem enciklopédikus körképet kívánt nyújtani, hanem annak — szerinte — lényegi meghatározóját, a haláltánc-élményt kívánta „felmutatni”.

Árnyalt és borzongatóan érzékes elemzésekben villantja fel a szorongató látomást: a felbomlás felé szédülő, keringőző Monarchia fővárosának legkiemelkedőbb,

legérzékenyebb művészei pontosan érzékelték a közeledő véget (a birodalom és társadalmának felbomlását) s a halál közelségének szorongató élménye uralja művészeiket.

A katalógust végigolvasva, illusztrációit végiglapozva a recenziést először lenyűgözi a művészien egységes és részleteiben is hiteles műelemzésfüzér kompozíciós tökélye, mély meglátásai. Már-már maradéktalanul elfogadná W. Hofmann (és az általa megrajzolt koncepcióba szervesen beleolvadó Peter Klaus Schuster) drámaiban keserű Bécs-tablóját — mely sokak szerint ijesztően tükrözi a jelenkori művészeti szféra apokaliptikus jelenségeit is — de hirtelen felötlik benne a kétely, valóban ez lett volna a bécsi század eleji művészet lényege? Tüzetesen

felülvizsgálja a válogatás szempontjait és megpróbálja a bemutatott festészeti grafikai anyag súlyának, szerepének helyes (reális) arányait megkeresni azon a páratlanul gazdag és kiemelkedően színvonalas művészi termésen belül, melyet Bécs kultúrája a Monarchia fennállásának utolsó húsz évében létrehozott.

A kiállítás megrendezésére az adta az alkalmat, hogy hosszú évtizedek óta először látható újra Hans Makart frissen restaurált hatalmas pannója, az „V. Károly bevonulása Antwerpenbe” (1878). A „nyitó mű” zseniálisan exponálja az alap gondolatot, a századvégi bécsi festészet kivirágzását valóban Makart előlegezte. Hevesi Lajos 1900-ban írt ragyogó elemzést a makarti művészet kétarcúságáról, mesterkéltén esztétizáló szépségkultuszáról, ahol megszépítő maszkok rejtik a valóságot. Hofmann szerint ez annak a kosztümös karneválnak volt a nyitánya, melynek végén görcsbe rándult a szecessziós esztétizmus tánca, és expresszionista haláltáncba csapott át. E karnevál utolsó felvonásában az egész akkori polgári kultúra agóniáját élték meg a művészek és ennek élményét próbálták formába önteni.

W. Hofmann a haldokló bécsi esztétizmus kórtörténetét Karl Kraus könyörtelen kortársi diagnózisából vezeti le: Művészet és Élet határait feloldani hazugság, halálos bűn, mely pusztulásba sodor. A kötet zárótanulmánya a „Halálra ébredés” a feltartóztathatatlan romlás stádiumait követi nyomon. Az állomások: Makart, aki a történeti stílusok kosztümébe menekül; Klimt, aki az örökké változó, a stílus varázsával „atesztétizált”, mégis kétarcú érzéki szépséget próbálja a halál hatalmával szembevetni; Kokoschka és Schiele, aki már önmarcangoló őszinteséggel tárja fel az ösztönöket, de még mindig őrzi az esztétikussá zabolázás imperatívuszát és a rémeket a művészet erejével kísérli meg legyőzni. Ettől a ponttól kezdve azonban mintha a romboló erők fokozatosan felülkerekedtek volna. A rövid életű, viszonylag kevésbé ismert Richard Gerstl-nél már elveszti a művészet megtartó, életben tartó erejét. Schönberg — aki itt csak festőként szerepel — képein még tovább redukálja a művészet szerepét. Találón nevezte Kandinszkij már 1912-ben „Nurmalerei”-nak („csak festés”-nek) a zeneszerző akkori képeit, melyeken „csak” egy a lélek rejtett mélyéből sugárzó, eksztatikus, már-már tébolyult pillantás megfestését kísérte meg.

Az utolsó stációt Alfred Kubin művészete jelenti, aki a szerzők szerint anarchikus lázadást hirdet, a teljes tagadást, szakítást nemcsak a művészetkultusszal, hanem az egész polgári kultúrával. Az élet makarti, klimti himnikus dicsérete helyébe a létezés embertelen, pusztító lényegének látomása lépett, melyben az emberiség megérett a halálra.

A szerzők azzal zárják a katalógust, hogy a művészet az első világháború küszöbére nemcsak gyógyító erejét, hanem — azzal a kultúrával együtt amelybe szervesen beletartozott — a hitelét is elvesztette. A festők által látott rémálom valósággá vált, a valóság borzalmainak

kellően hiteles ábrázolására már csak a dokumentum volt képes. (ld. Karl Kraus: Az emberiség végnapjai. Kedélyes csoportkép egy akasztásról melyet képeslapon terjesztettek.)

A művészi haláltáncmenet a valóságban persze nem volt olyan borzongatóan nyilvánvaló mint ahogy azt a katalógus megrajzolja. Nem lineáris fejlődési sor volt, egymásra következő logikai fokozás, hanem szinkronban élt egymás mellett a pusztulás-, ill. a halálkonceptió mindegyik változata, és harcoltak egymással, vádolták egymást. Arra is akad példa, hogy egy művészpálya belső fejlődésére éppen ellentétes volt a hofmanni koncepcióval, és halálától életigénylővé alakult (Schiele). Kubinnak már akkor is születtek a kultúra csődjét, lehetetlenülését meghirdető lapjai amikor Klimt még a mindent megnevezítő művészet ereje mellett tett hitet. A félelmetesen következetes világvége-érzés fokozódó elhatalmasodása talán csak az újságíró Karl Krausnál található meg abban a formában, ahogy azt a katalógus utólag megkomponálta. Nem a festészet belső fejlődése, hanem sajnos a történelem igazolta a szorongásokat, és igazolta, hogy a szép, stilizált maszkok letépése is szükségszerű s az elnémulás művészi gesztusának előlegezése milyen megrázóan indokolt volt.

Egy félnék fenntartása mégis marad a makacs recenzensnek. Ha mindenáron csontig hatolva keressük azt a lényegét, mely mindenkor mindenben azonos, akkor valóban csak egyhez juthatunk: az egyéni vonások, az egyszeri szépség, rátság leállásztása után csak az üres koponya marad. Vajon valóban a halálfeji szörnyű uniformizmus lenne a kor végső lényege? Hiszen a XX. század bármelyik művészeti korszakának mélyén kimutatható az embertelenségtől, a pusztulástól való rettenet. Nem lényegesebb a pillanatnyi, az itt és most végtelen változatosága, nem fontosak-e éppúgy a „maszkok” is, ők nem lennének érték hordozók?

A századelő bécsi festészetében mintha a művészi kvalitás-érték egyenes arányban illanna el a művekből azzal, ahogy a művészek a személyességről, az egyszeri szépségről ill. a végletesen szubjektív, fájó egyéni kímokról és felfokozottan egyéni formákról lemondanak. Tán nem véletlen, hogy a kérlelhetetlen logikájú „fejlődésvonal” csúcsára került Kubin e művészek között a legkevésbé nagy formátumú alkotó.

A Werner Hofmann által találón a korszak drámai szerkezetének nevezett valóságmetszet meggyőzően valóságos, de csak annyiban tekinthető hitelesnek is, ha tudjuk, hogy ez a drámai szerkezet csak a kor csontváza volt, mely köré egy egyszeri és sajnos már letűnt kultúra csodálatosan gazdag, élő, lélegző organizmusa épült.

A felszín hamar pusztuló, szecessziós szépsége, az expresszionizmus hevesen lüktető, friss vérárama legalább annyira lényegi része volt a kornak, mint a haláltánc, s szervesen hozzátartozott a század eleji bécsi kultúra történelmi létének igaz teljességéhez.

Sármány Ilona

KÜLFÖLDI KIÁLLÍTÁSOK 1980. SZEPTEMBER—1981. DECEMBER (Régi művészet)

Az 1981-es év — úgy tűnik — valamivel szegényesebb képet nyújt a kiállítások tallózójának, mint az 1980-as. Hiányoznak a nagy, évfordulós tárlatok, s kevesebb az egyes művészeket monografikusan bemutató kiállítás is. Az előző évekhez képest viszont új vonást jelent egyes gyűjtemények bemutatója, melyek még magánkézen vannak (Chatsworth), vagy közgyűjteménybe kerültek (Seilern-gyűjtemény), illetve rekonstruálnak egy történelmi galériát (Gonzaga).

A jelentősebb nemzetközi bemutatókról külön, részletesen is szó esik majd, itt csak felsorolásszerűen (az előző év hagyományát követve), rövid ismertetéssel szeretnénk felhívni a figyelmet a múlt év jelentősebb kiállításaira, illetve azok katalógusaira, melyek hasznos források lehetnek a téma iránt érdeklődők számára.

A kiállítás pontos időtartamát, vagy a katalógus-adatokat nem mindig sikerült megszerezni — ez azonban nem lehet akadálya egy katalógus visszakérésének.

Gyűjtemények bemutatói

Az elmúlt év kétségkívül legnagyobb művészettörténeti szenzációja az ún. Prince's Gate Collection (az utcáról elnevezve) nyilvános kiállítása volt, mely 1981. július 17-én nyílt a Courtauld Institute Gallery-ben, Londonban. Az osztrák származású Seilern gróf titokzatos gyűjteményét, melyet csak kiválasztott kevesek látogathattak, kizárólag név nélkül volt szabad említeni a szakirodalomban, s szükségből az utca nevével utaltak rá. Halálával gyűjteményét a londoni egyetem Művészet-

történet Tanszékére hagyományozta — ezt azonban csak hosszú pereskedés után sikerült érvényesíttetni. Ez a legjelentősebb ajándék Lady Wallace (a Wallace Collection alapítója, 1897) hagyatéka óta. A gyűjtemény a bécsi arisztokráta, a Habsburgok, elsősorban Lipót Vilmos ízlését tükrözi, de a művészettörténész érdeklődését is, a vázlatok, a bozzettók, a másolatok iránt. A gyűjtemény jelentőségét jól érzékelteti a Rubens kezétől származó 32 festmény és 23 rajz (köztük Raffaello Castiglione-portréjának másolata, valamint a Brueghel család lenyűgöző csoportképe), Tiepolo 12 festménye és több mint 30 rajza. Ritkaságszámba megy az ifjabb Teniers 14 kis-méretű másolata Lipót Vilmos képeiről, melyeket a metszetekkel illusztrált gyűjteménykatalogus előkészítése-képpen festett. Megjegyzendő, hogy a B. Daddi-, a Flémáillei-Mester-, Massys-, Claude-, van Dyck-, Parmigianino-, Feti-, S. Ricci-, Degas- és Renoir-képeket magában foglaló kollekció kialakításában Wilde Jánosnak is jelentős szerep jutott, aki élete végéig hasznos tanácsokkal látta el egykori diákját. A kiállítás ilyen formában egy évig lesz nyitva. A teljesen illusztrált katalógust Helen Braham állította össze.

A Treasures from Chatsworth Burlington House-beli (Royal Academy, London 1980. november 1. — 1981. január 11.) kiállítás a legnagyobb angol magán-gyűjtemény legszebb darabjait mutatja be. A tárlat a művészet legkülönbözőbb műfajait öleli fel: festmény, rajz, metszet, könyv, ötvösmunka, porcelán, bútór és textil mind megtalálható Devonshire hercegének tulajdonában. A legerősebb darabok: egy Boltraffio-rajz, egy Rembrandt-festmény és az ún. „Kniphausen sólyom”, egy XVII. század végi holland ötvösremek, melyet tetőtől talpig drágákó borít. Az értékes katalógus minden műtárgyat reprodukál.

A The Splendours of the Gonzaga (1981. november — 1982. január, Victoria and Albert Museum, London) Mantua úrnője gyűjteményének egy részét rekonstruálja, első ízben Itálián kívül. Isabella d'Este kiméletes és olthatatlan szomjú gyűjtő volt, akit a művészet minden válfaja érdekelt és a gyakori pénzhány sem akadályozott meg abban, hogy a reneszánsz egyik legnagyobb gyűjteményét hozza össze. Gyűjtő tevékenységének sikereit nagy részben női bájaknak és fondorlatosságának köszönhetjük: egy 1506-os árverésen ügynöke nem tudta megszerezni a kívánt képet. Az új tulajdonost, bizonyos velencei Andrea Loredanot arra bírta rá, hogy adja át neki a képet vételi áron, s ő (Isabella) majd nyilvánosan kijelenti, hogy azt ajándékba kapta. A befolyásos Este család barátjának lenni sok előnyt jelenthetett, így sikerült is megkaparintania a képet. A gyűjtemény egész Európában szétszóródott, s így a kiállítás csak részben képes egykori fényét felidézni. Katalógusról egyelőre nincs tudomásunk.

Somerses Maugham színházi gyűjteményét 1981 februárjában állították ki először teljes egészében a londoni National Theatre különböző előcsarnokaiban, a gyűjtemény állandó otthonában. A színházi kapcsolatos 42 festményt és 41 akvarellt még 1947-ben ajándékozta Nagy-Britanniának a népszerű író. A színházi portré legtermékenyebb mesterének Zoffanynak 6 jelentős műve (köztük a budapesti kép első változata) szerepel a tárlaton, valamint Samuel de Wilde 43 alkotása. A harmadik fontos színházi festőt, George Clintet, tanítványa: Robert William Buss képviseli. A kiállítás rengeteg új adatot nyújt a XVIII. századi angol színházművészetről. A gyűjteményt még 1955-ben katalogizálta Raymond Mander és Joe Mitchenson „The Artist and the Theatre” címmel.

London egyik legjelentősebb múzeuma, a Dulwich College Picture Gallery 1980 decemberében nyitotta meg újra kapuit a renoválás és újrarendezés után. A műveletek célja az volt, hogy újrateremtse azt a képtár hagyományával szorosan összefüggő Eduárd király korabeli (XIX. század eleji) hangulatot, mely a mai látogatónak egyedülálló és komplex élményt nyújthat. A falakat — régi recept szerint — sötétvörös színűre festették és a képeket több sorba akasztották egymás fölé. A múlt századi módszernek (legalul a kisebb képek,

fölöttük két sorban a nagyobbak, köztük igen csekély helyet hagyva szabadon) csak a hangulatát de nem a zsúfoltságot igyekeztek átvenni — s ez sikerült is. Angol közvéleménykutatások egyébként kimutatták, hogy a két sorban akasztott képek kiállítása növelheti az élményt, a jó összbemórást, anélkül, hogy az egyes képekről elvonná a figyelmet.

Itt kell még megemlítenünk a párizsi Grand Palais-ban (1981. november 14. — 1982. március 2.) rendezett: *Űj szerzemények 1975 — 80* című kiállítást. A legkülönbözőbb képzőművészeti alkotásokat, történelmi ereklyéket, könyvet, kéziratot magában foglaló 400 tételes tárlat nemcsak vásárlásokat, de adományokat, hagyatékot, sőt örökösödési adó fejében lerótt műkincseket is bemutat. Az utóbbi kategóriába esik Picasso számtalan remekműve, mely a kiállítás jelentős hányadát teszi ki. Az időhatár egyébként rendkívül széles: az antikvitástól a középkoron és reneszánszon keresztül a XVIII—XIX—XX. századig terjed. Katalógusról egyelőre nincs tudomásunk.

Monografikus kiállítások

Az amsterdami Rijksmuseum érdekes feladatra vállalkozott 1980 telén: a kevésbé ismert XV. századi németalföldi szobrász, *Adriaen van Wesel* életművének bemutatását tűzte ki céljává. A mester 23 szobra mellett több műve töredékét, valamint utrechti pályatársai munkáit is a látogatók elé tárták. H. Kubes katalógusa a kevés adat ellenére is átfogó képet nyújt és minden kiállított darabot reprodukál.

Jean Fouquet (1420 k. — 1481 előtt) halálának 500. évfordulójára rendeztek bemutatót a XV. századi francia festészet e legjelentősebb alakjának műveiből a párizsi Louvre-ban (1981. február — április). A mester életéről, művészetéről rendkívül keveset tudunk; mindössze 5 nagyobb festmény, 2 rajz, 9 miniatűr és egy zománca festett önarckép tulajdonítható neki teljes bizonyossággal — az évforduló ezen művek együttes kiállítására nyújtott alkalmat. Katalógusról nincs tudomásunk.

Hans Baldung Grien (1484 k. — 1545) rajzait és metszeteit mutatta be a washingtoni National Gallery és a Yale University Art Gallery 1981 tavaszán (február — április, április — június). A mester egész művészi fejlődését végigkísérhettük első, még Dürer műhelyében készült rajzától, élete utolsó évében datált lapjáig. A tárlat hiányosságát, hogy nem emeli ki Hans Baldung művészi egyéniségét, eredetiségét a kortársakkal való szembeállítással, mely bebizonyíthatna volna, hogy nem csupán egy tehetséges követővel állunk szemben. Az igen hasznos és jó tanulmányokat tartalmazó katalógust James H. Marrow és Alan Shestack szerkesztette.

Leonardo da Vinci (1452 — 1519) rajztevékenységét több tárlaton is bemutatták 1981-ben. A New York-i Metropolitan Museum a windsori Királyi Könyvtárból származó 50 természetrajzot tárt látogatói elé, majd a londoni Royal Academy ezt a kiállítást kiegészítette a „Codex Hammer” (egykor Codex Leicester) táj- és botanikai lapjaival. A szép kiállítású katalógust (Londonban, 2 kötet) Carlo Pedretti készítette.

Az id. *Pieter Bruegel* (1525 k. — 1569) rajzai után készült metszetek kerültek a látogatók elé Cambridge-ben a Fitzwilliam Múzeumban. Bruegel grafikai munkássága rendkívül fontos, hisz aprólékos, metszet-előkészítő rajzokkal kezdte pályafutását, ezek alapozták meg hírnevét, s ezeken keresztül gyakorolt olyan nagy hatást kortársaira és az utána következő generációkra is. A magángyűjteményből származó mintegy 60 lap a mester egész pályáját felvázolja: nagyhatalmú alpesi tájait, Bosch hatása alatt készült fantasztikus kompozícióit és a morális tartalmú, paraszti életet rögzítő jeleneteit. A kiállításához nem készült katalógus.

Tavaly a seicento stúdiumok egyik legjelentősebb kiállítását rendezték meg a bécsi Albertinában. Ez volt az első próbálkozás, hogy bemutassák és publikálják *Guido Reni* (1575 — 1642) rajzművészetét, felőleve egész életművét periódusokra bontva. A mester festményeit ötletesen metszetekkel illusztrálták, így sikerült a

vázlatokat az *œuvre*-ben elhelyezni és érdekesebbé, értékesebbé tenni. A nagy szakmai érdeklődésre is számot tartó katalógust Veronika Birke, a kiállítás rendezője írta.

Edinburghban a Poussin (1594–1665) and the British Collectors című kiállítás (National Gallery of Scotland 1981. október 13–december 16.) vonzotta a látogatók nagy tömegeit. Az angolok rajongása a klasszikus témák, a heroikus tájak iránt közismert, ezért nem csoda, hogy Poussin kb. 200 híteles művéből mintegy 90 volt valaha Nagy-Britanniában, s ma is 47 található ott, több, mint a francia közgyűjteményekben. A szigetországbeli arisztokraták semmitől sem riadtak vissza, hogy megszerezzék képeit: a Duke of Rutland, a pápai tilalom ellenére, úgy csempésztette ki az egyik Hét Szent-ség sorozatot, hogy az eredetieket másolatokkal helyettesítette. A XVIII. századi Anglia szellemi légköre, protestáns hite (mely elvetette a túlbuzgó barokk kompozíciókat), valamint a Grand Touron járó ifjak emlékgyűjtési mániája indokolhatja a mester rendkívüli népszerűségét Angliában. A bemutató szakmai jelentősége, hogy először állították ki a két Hét Szent-ség sorozatot együtt. Katalógusról nincs tudomásunk.

Largillière (1656–1746), a francia mester monografikus tárlatát Montreálban mutatták be (Musée des Beaux-Arts, 1981. szeptember 19.–november 15.). Az európai és amerikai gyűjteményekből származó mintegy 70 portré (valamint pár akadémiai tanulmány és portré utáni metszet), ezen kívül a Rigaud, Mignard, Oudry, Nattier és Tocqué képek jól illusztrálták a mester művészi fejlődését, de stílusának továbbélését is. Először nyílt arra mód, hogy a szakmai és nem szakmai közönség ilyen átfogóan tanulmányozhassa és értékelhesse a festő mester-ségbeli tudását, képeinek igazi kvalitását, hisz nem ő tehetett róla, hogy modelljei mind, egyformán együgyűnek akartak látszani. A 350 fekete-fehér illusztrációt tartalmazó, minden adatot, új dokumentumot rögzítő katalógust Myra Nan Rosenfeld, a kiállítás rendezője írta.

Ha számban nem is, de kvalitásban mindenképpen méltó a Louvre rajzgyűjteményéhez a British Museum-ban tárolt mintegy 50 Watteau (1684–1721)-rajz, mely a művész sokoldalú rajzkészségét reprezentálja. (London, 1980. október 16.–1981. április 20.) A főleg alaktanulmányokat (korabeli vagy színházi ruhában) és három tájrajzot tartalmazó anyagot most először mutatták be teljes egészében. Watteau igen nagy hatást gyakorolt a XVIII. századi angol csoportportré és zsánerkép műfajára; ezt, valamint a művek kronológiai problémáját és a mestert ért különböző hatásokat részletesen tárgyalja Paul Hulton katalóguselőszavában.

Az angol uralkodók pártján Canaletto (1697–1768)-gyűjteményét, 45 festményt, 51 rajzot és 11 metszetet, a londoni Királyi Galéria mutatta be (1980. december–1981. szeptember). Az 1964–65-ös kanadai tárlat óta ez a művész legnagyobb monografikus bemutatója, s egyben műveinek legjelentősebb gyűjteménye is. A festményeket egy kivételével a „velencei kalmár” Joseph Smith angol konzultól vásárolták (főleg III. György király) s ez a biztosítéka, hogy egyenesen a mester műterméből kerültek a szigetországra. A legkorábbi velencei, Canale Grandé bemutató képei, korai nagy római lát-képei, capriccioi, londoni vedutái árnyalt képet nyújtanak Canaletto stílusának fejlődéséről, s ráébresztenek arra, hogy e fontos magángyűjtemény nélkül nem alakíthatunk ki pontos véleményt a velencei művész kvalitásairól. A katalógus adatait nem ismerjük.

Thomas Gainsborough (1727–1789) gyűjteményes kiállítását Londonban és Párizsban mutatták be (Tate Gallery, 1980. október–1981. január, Grand Palais, 1981. február–április). A mintegy 100 kép és 50 rajz válogatása (John Hayes rendezte és katalógizálta az anyagot) heves vitára adott alkalmat a londoni bemutató-n, mivel az angol főváros közgyűjteményeiben látható jelentős darabokat nem vonta be a kiállításba, hanem a tárlat kiterjesztésének tekintette azokat, s így lemondott az egymás mellett felfüggesztett képek adta élményről, s az ebből adódó új megfigyelések lehetőségéről. Hayes új

szempontja, Gainsborough tájképfestészetének hangsúlyozása jogos volt, hisz a mester mindig is tájfestőnek tartotta magát, s csak szükségből festett arcképeket. A párizsi bemutatón jelentős kiegészítésekkel egyensúlyozták ki a londoni tárlatot s így nagyvonalú portréművésze-te is megfelelő hangsúlyt kapott. A francia bemutató másik törekvése, hogy Gainsborough művészetét európai kontextusba helyezték, nemcsak fizikailag, de intellek-tuálisan és kulturálisan is, szintén sikeresnek bizonyult.

Országok, stílusok, műfajok, iskolák

Úgy tűnik, a spanyol művészetnek szentelték a leg-nagyobb figyelmet az elmúlt évben, három igen jelentős kiállítás keretében. A londoni National Gallery-ben (1981. szeptember 16.–november 9.) El Greco to Goya: The Taste for Spanish Painting in Britain and Ireland címmel rendezték meg az elsőt. A 74 kiállított mű (több mint 20 galéria saját anyagából) a XVI-tól a XIX. századig ölelte fel az Ibériai-félsziget művészetét, imponáló teljességgel. A tárlaton különösen jelentős szerepet foglalt el Velázquez korai műveinek sora, mely-hez fogható még Spanyolországban sem találni. A Victo-ria és Albert Múzeumból kölcsönzött szobrok és bútorok megfelelően környezetbe helyezték a festményeket és kiemelték a bemutató egyik alap gondolatát, az angol ízlés alakulásának illusztrálását a spanyol művészettel kapcsolatosan.

A példaszerű katalógus Allan Braham műve.

A másik spanyol tárlat, a Madrid–München–Bécs városait sorra járó vándorkiállítás (Prado, 1981 november–1982. január, Haus der Kunst, 1982. február–április, Kunsthistorisches Museum, május–július) az említett városok múzeumai, valamint a budapesti Szépművészeti Múzeum, s ezeket kiegészítendő svájci és német magán-gyűjtemények anyagából állt össze. A hatalmas, reprezentatív bemutató szintén az El Greco to Goya íg-címét viseli, s a kölcsönzések adta lehetőséget jól kihasz-nálva, a teljességre törekszik az Ibériai félsziget festésze-tének felvázolásában. A katalógus bevezető tanulmányait J. G. von Hohenzollern–F. Kläuner–E. Pérez Sánchez–M. Muñoz Cortes–Nyerges Éva írták.

Talán a harmadik spanyol tárlat, Lajos Fülöp Spanyol Galériájának (1838–1848) Louvre-beli bemutatója (1981 őszén) volt a legjelentősebb tudományszerző szempontból. A kiállítás és a katalógus (J. Baticle–C. Marinas) a több mint 400 festményt számláló múlt századi gyűjtemény rekonstrukcióját tűzte ki célul, s nem annyira a kiállított festményekkel – hiszen ezek szét-szóródtak Európában: Budapesten három van belőlük – mint a hatalmas dokumentációs anyaggal imponáltak a látogatóknak, illetve a katalógus olvasóinak. A spanyol festészet divatjának is érdekes dokumentuma a Spanyol Galéria: Ribera és Zurbarán volt a két nagy felfedezés, Velásqueznek alig szenteltek figyelmet, El Greco-t pedig észre sem vették!

Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540–1590 címmel rendezte meg Rodolfo Pallucchini (a katalógus bevezetőjét is ő írta) a velencei Dózse Palotában (1981. szeptember–1982. február, eredetileg csak decemberig) már évek óta terve-zett nagylélegzetű tárlatát. A manierizmus máig vitatott kérdését boncolgató, a korszakot illetve a stílust páratlan bőséggel bemutató kiállításon a problémát első kézből tanulmányozhatjuk. Most egy 40 éves szakmai tapasztalattal rendelkező kutató vetette fel ismételtelen a kérdést: Mi az, amit manierizmusnak nevezünk általában és mi az, amit Velence magába olvasztott belőle? Feleletet erre, még a kiállítás megtekintése után is nehéz kapnunk.

Washington, Detroit és Amsterdam (Rijksmuseum, 1981. május–július) mutatta be a Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt című tárlatot, mely újraértékelt a „nagyrealizmus” árnyékában meghúzódo holland történelmi festészetet. A katalógus külön tanulmányokban foglalkozik a vallás-os, mitológiai, allegorikus és történelmi témák ábrázolásá-val (C. Tümpel–E. J. Sleijter–B. Brenninkmeyer de Rooij) újabb adalékot nyújtva az ikonográfiai kutatások-

hoz. A kiállítás egyértelműen felhívja a figyelmet a holland zsánerkép és történelmi ábrázolások közötti szoros összefüggésre; az életképeket át meg átszőtték körmondfont allegóriákkal és moralizáló tartalommal, s így a történelmi festészet több kíváncsalmának is eleget tettek. A különböző országokból kölcsönvett 85 kép (közülük 6 Rembrandt) meggyőzően illusztrálta a műfaj virágzását a XVII. század elején, majd fokozatos hanyatlását a század vége felé.

Nicolas Penny és Francis Haskell *Taste and Antiquity* című könyvéhez kapcsolódóan rendezték meg oxfordi köz- és magángyűjteményekből (Ashmolean Museum 1981. március—június) azt a kiállítást, mely a klasszikus szobrászat újkori művészetre gyakorolt hatását boncolgatja, a Laokoon-szoborcsoport 1506-os megtalálásától a neoklasszikus kor, a XVIII. század végéig, festmények, rajzok, bronz és márványszobrok, érmék,

gemmák és illusztrált könyvek bemutatásán keresztül. A központi darab a Borghese Gladiátor egy bronzöntvénye, mellette Wright of Derby festménye: Három ember a Borghese Gladiátort nézi gyertyafényénél — ez az egy más mellettség jelzi a kiállítás távlatait.

A rajzművészet technikáit és célját taglaló didaktikus kiállítást a londoni Victoria and Albert Museum rendezte meg (1981 tavaszán) *Drawing: Technique and Purpose* címmel. Szintén didaktikusnak mondható céllal rendezte meg a New York-i Pierpont Morgan Library (1981. február—május) az európai rajzművészetet áttekintő (1375—1825) tárlatot, a gyűjtemény 125 legszebb darabjából. Az egyes stílusokat és iskolákat igazi remekművek illusztrálták.

Barkóczy István

XIX—XX. SZ.-I KIÁLLÍTÁSOK EURÓPÁBAN ÉS AMERIKÁBAN (1980—81)

A romantikusoktól Rodinig

XIX. századi francia szobrászat észak-amerikai gyűjteményekből. Los Angeles, Minneapolis, Detroit, Indianapolis, 1980/81. Kat.: *The Romantics to Rodin. French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections.* Org. and ed. by Peter Fusco and H. W. Janson. Los Angeles Country Museum of Art

A katalógus tanulmányai („Szobrásképzés a XIX. században”, „A közösségi mozzanat”, „Portrészobrászat”, „A munka ábrázolása”, „Allegorikus szobrászat”, „Történelmi és irodalmi témák”, „Vallásos szobrászat Franciaországban”, „Sírszobrászat”) a XIX. századi európai és ezzel együtt a francia szobrászat minden lényeges műfaját, tematikai csoportját érintik. A tanulmányok kialakította képet árnyaltabbá teszi több kisebb amerikai gyűjteményből származó szobor bemutatása.

Maillottól Moore-ig

Museum Ludwig, Köln, 1981. március 13.—május 24.
Kat.: Von Maillol bis Moore
Köln, 1981

A Ludwig Múzeum grafikai gyűjteménye XIX—XX. századi szobrászok rajzait mutatta be e kiállítások keretében. Kiemelkedően érdekes Henri Laurens-rajzzal rendelkezik a múzeum: Jacques Doucet számára 1924-ben egy kertkapu fölé készített reliefet Laurens, ennek rajza („Lanton játsszó ülő nő”) a múzeum tulajdona. Archipenko atlétatemetű nőalakjainak rajzai vagy Schlemmer Dr. Raabe házába készült drótreliéfjeinek elei a művészek szobrászi *œuvre-jének* megértését segítik. Az említettekén kívül Arp, Barlach, Breher, Giacometti, K. Kolwitz, Lehmbruck, Maillol, Manolo, Moore stb. rajzai szerepeltek a kiállításon.

A Szemjonov-gyűjtemény orosz művészeti anyaga

Museum Ludwig, Köln, 1980. március 28.—május 26.
Kat.: Russische Kunst-Sammlung Semjonow
Museum Ludwig, Köln, 1980

A Szemjonov-gyűjtemény kölni bemutatása egy tematikus európai kiállítássorozat része, amely a XIX—XX. századi orosz-szovjet művészetet kívánja a közönség elé tárni és ezzel az európai művészet történetében elfoglalt kiemelkedő helyét igazolni (Baden-Baden: Orosz realizmus 1850—1900; Frankfurt: Orosz festészet 1890—1917; Párizs: Párizs—Moszkva, Köln: Malevics—Mondrian stb.). A kölni Ludwig Múzeum saját orosz avantgarde anyaga is rendkívül jelentős (gyűjteményébe tartozik többek között Malevics négy festménye [1909,

1916, 1922, 1926], Goncsarova két képe, köztük az 1908-as „Csendélet tigrisbőrrel,” Lipschitz 1919-es „Olvasó” c. szobra, Liszickij 14 plakátterve és kollázsa, Larionov 1910-es „Férfiportré”-ja és 1912-es „Rayonista kolbász és makrahalak” c. képei stb.); emellett a kiállítás magángyűjtemények orosz avantgarde anyagát is tartalmazza. A Szemjonov-gyűjteményt bemutató kiállításán: Falk, Goncsarova, Kandinszkij, Lentulov, Volkov képviseli a régi orosz avantgarde-ot. A későbbi generációkat Drevin, Tisler, illetve Andronov, Obroszov, Popkov, Vaznyecov képviselték.

Moszkva—Párizs, 1900—1930

Puskin Múzeum, Moszkva, 1981. június 3.—október 4.
Kat. Moszkva—Párizs. 1900—1930
Moszkva, 1981

A beaubourg-beli Párizs—Moszkva kiállítás után a moszkvai Puskin Múzeumban ismételték meg azt a jelentős kiállítást, amely sajnos részben technikai okok miatt, részben elvi kényszerűségből több ponton fontos változtatást szenvedett. Kronológiai párhuzamokra építve került bemutatásra a korszak képzőművészeti anyaga. Reprezentatív válogatásnak bizonyult a színházi, zenei és irodalmi életre vonatkozó anyag. Szűk körre koncentrálni mutatták be a rendezők az iparművészeti tárgyakat, az építészeti terveket, ill. a fotóművészetet. A párizsi katalógusnak méltó párja volt a moszkvai, amelynek színvonalas tanulmányait részletes irodalomtörténeti adatlista, ill. a képzőművészek életrajzai és műtárgylista egészítette ki.

Pablo Picasso. Maria Picasso gyűjteménye

Haus der Kunst, München — Josef Haubrich Kunst-halle, Köln — Städtische Galerie, Frankfurt, 1981/82.
Kat.: Pablo Picasso. Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag. Werke aus der Sammlung Maria Picasso. Katalog herausgegeben von Werner Spies. München, 1981

Werner Spies „Picasso és kora” c. tanulmányában Picasso műtermét világtörténelmi események színhelyévé nevezi ki, indokolva ezt nemcsak a rangos életmű tematikai sokszínűségével, de konkrét tényekkel is. Günter Metken egy 1905-ös vázlatkönyv 51 lapját elemzi. A rózsaszín-periódusban készült rajzok a „Les Saltimbanques” kortársai, stílusosan rokonai. A rajzok mellett Picasso jegyzeteit — ezek még spanyol nyelven íródtak és elsősorban a festéshez szükséges anyagok beszerzésére vonatkoznak — is tartalmazza a füzet. Reinhold Hohl Picasso kubista korszakát, Giovanni Carandente a mester olaszországi utazását tárgyalja. Klaus Gallwitz a késői életművet elemzi.

Amedeo Modigliani kiállítása

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1982. március 26.—június 28.

Kat.: Amedeo Modigliani, 1884—1920. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. 1981.

Modigliani párizsi kiállítása 229 festményt, rajzot és szobrot mutatott be. A kiállítás megrendezése előtt a rendezők: Bernadette Contenson és Daniel Marchesseau nagyszabású kutatómunkát végeztek esetleg lappangó Modigliani-műveket keresve. A párizsi kiállítás megrendezésének fontosságát abban látták, hogy — szerintük — az 1951-es New York-i kiállítás óta nem rendeztek igazán számottevő Modigliani-kiállítást, így a művek nagy részét magángyűjtők lakásának jótékony félhomálya fedi. A festő munkásságát értékelő tanulmányok közül kiemelkedik Le Clézio „Modigliani avagy a misztérium” c. írása. A részletes életrajz és irodalom ismertetése a katalógus nagy érdeme. Külön érdekesség, hogy a rendezők több festmény röntgenfelvételének elkészítését kérték a Laboratoire de Recherche des Musées de France-tól, és a vizsgálatok elvégzése után kiderült, hogy Modigliani általában többször átfestette kompozícióit. Ezeknek a vizsgálatoknak a stíluskritikai értékelések szempontjából is nagy a jelentősége, hiszen a formai és kolorisztikus változtatások egy érzékeny pszichikumú alkotó kísérleteit tárják fel. Így került pl. átfestésre Diego Rivera portréja (1914), a Szőke akt (1916), Lunia Czechowska portréja (1916) és más képek.

Német expresszionizmus 1905—1920

New York 1980. november 14.—1981. január 18.

San Francisco 1981. február 19.—április 26.

Kat.: az amerikai kiállítások katalógusának bővített, német nyelvű kiadása: Deutscher Expressionismus 1905—1920. München, 1981

A kiállításhoz készült katalógus tanulmányait Paul Vogt, Horst Keller, Martin Urban, Wolf-Dieter Dute és Eberhard Robers írták: részletesen tárgyalják a Die Brücke és a Der Blaue Reiter csoportok működését, alapos elemzését adják a német expresszionista rajzművészetnek. Az expresszionizmus további kutatásának figyelemre méltó, új szempontjait adja E. Roberts: A nagyvárosi-expresszionizmus. Berlin és a német expresszionizmus c. tanulmánya. A kötet tanulmányait Barlach, Beckmann, Dix, Feininger, Grosz, Heckel, Jawlenszkij, Kandinszkij, Kirchner, Paula Modersohn-Becker, Mueller, Nolde, Peschstein, Rohlf, Schmidt-Rottluff, Steinhardt rövid életrajzai egészítik ki.

Párizs—Párizs, 1937—1957

Centre Georges Pompidou, Párizs, 1981. május 28.—november 2.

Kat.: Paris—Paris, 1937—1957. Création en France Centre Georges Pompidou, 1981

Nagy nemzetközi kiállításait (Paris—New York, Paris—Berlin, Paris—Moscou) követően a Beaubourg az 1937—57 közötti franciaországi művészet bemutatásával zárta le sorozatát. A hatalmas vállalkozáshoz méltó tudományos katalógus készült, amelynek tanulmányai és dokumentációja (adatok, kronológia, fotók) a korábbi katalógusok színvonalát is meghaladja. A hangsúly ebben az esetben is a képzőművészetre esett. Az anyaghoz kapcsolódó tanulmányok minden esetben kisebb témát ölelnek fel, ezáltal többet is képesek nyújtani az adott témakörre vonatkozóan. A harmincas évek nemzetközi kiállításait, a vidéki művészetszervezők tevékenységét, a megszállás éveinek művészetét, a legnagyobb mesterek alkotói útját, az egyházi művészetet, az absztrakció fel-

támadását, az École de Paris működését, a Párizsban élő külföldi művészek beilleszkedését stb. tárgyaló tanulmányok mindegyike fontos aspektusait vizsgálja e két évtized francia művészetének. Az irodalmi-ideológiai élet, a vizuális művészetek, a színház bemutatása igen összetett és plasztikus kép kialakítását segítik e korra vonatkozóan.

Az olasz identitás. Olaszországi művészet 1959 után

Centre Georges Pompidou, Párizs, 1981. június 25.—szeptember 7.

Kat.: Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959. Róma, 1981

A Beaubourg nemzetközi kiállításainak sorában is új vállalkozásnak számított az utóbbi két évtized olaszországi művészetének a bemutatása. A kiállítás koncepcióját Germano Celant alakította ki: az olasz kultúra egy olyan körképét kívánta nyújtani, amely kiterjed valamennyi művészeti ágra, de amelynek fókuszában a képzőművészet marad. Páratlanul érdekes kiállítás és katalógus született e terv eredményeként. Maga a katalógus is egy nagyszabású vállalkozás, hiszen 1959. január 1-től 1980. decemberéig megpróbál minden fontosabb politikai, társadalmi, művészeti eseményt rögzíteni, amely egyetemes vagy nemzeti jelentőséggel bír. Aprólékos részletességgel közli minden Olaszországban megrendezett képzőművészeti esemény, kiállítás pontos dátumát, rendezőjét, leírását fotódokumentációval kiegészítve. Jelzi a fontosabb művészeti témájú cikkek megjelenését, képzőművészeti folyóiratok, katalógusok kiadását. Ezek az adatok soha nem lógnak a levegőben, támpontokként azok a világpolitikai események szolgálnak, amelyek köré a történelem gyászszalagot vagy aurát vont, de



mindenképpen az olasz vagy európai identitás részei. A képzőművészeti életre vonatkozó adatok áradatát az évente megjelent új könyvek, fordítások, filmek felsorolása, fontosabb színházi előadások és zenei események megemlézése zárja. Több szempont szerint lehet e katalógus tartalmához közelíteni, de minden megközelítés sikerrel éri el célját: választ kaphat kérdéseire az, aki az olaszországi szellemi élet legfontosabb eseményeit kutatja, de választ az is, aki a 60-as—70-es évek átfogó művészeti tendenciáit szeretné feltérképezni.

Arshile Gorky retrospektív kiállítása

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1981.
április 24.—július 19.
Kat.: Diane Waldman: Arshile Gorky, 1904—1948. A. Retrospective. New York, 1981

A New York-i kiállításához készült katalógus „Poet in Paint” (A festészet költője) c. tanulmány (szerzője Diane Waldman) felvázolja a XX. századi művészet azon fontosabb irányzatait, amelyek hatottak Gorky művészetére. A szerző elsősorban a szürrealista festészet nyelvének a gorkyi életműben való sajátos formálódását hangsúlyozza. A cikkhez reprezentatív bibliográfia kapcsolódik. A 250 reprodukció minden eddiginél dokumentatívabb válogatás.

Nicolas De Staël gyűjteményes kiállítása

Grand Palais, Párizs, 1981. május 22.—augusztus 24.
Kat.: Nicolas de Staël
Paris, Galeries Nationales du Grand Palais. A Centre G. Pompidou kiadványa, Paris, 1981

Az 1914-ben Szentpétervárott született és 1955-ben Antibesben elhunyt művész 143 művét mutatta be a kiállítás számtalan európai és amerikai múzeum és magángyűjtő részvételével. Bár De Staël műveit a világ első múzeumai mondhatják magukénak és halála óta mintegy negyven kiállítása nyílt világszerte, a szakemberek szerint az 1981-es párizsi kiállítást De Staël művészete reneszánszának tekinthetjük. Ennek nyilvánvaló oka a napjaink művészetében újra teret hódító festői tendenciák érvényesülése, ezek létjogosultságának elfogadása.

Gilbert & George „kiállítása”

Centre Georges Pompidou, Párizs, 1981. április 16.—június 1.
Kat.: Gilbert & George
Un entretien avec Jean-Hubert Martin publié à l'occasion de l'exposition. Paris, 1981

Gilbert & George élő szobrai 1969 óta ismeretesek. Szobraikat a bemutatókon részt venni nem tudó közönség számára festmények, rajzok, könyvek és mindenekelőtt fotók idézik fel. Elsősorban a mindennapi élet eseményeit közvetítő szituációkat hoznak létre mint élő szobrok. Megjelenésükkel sok esetben nosztalgiát képesek ébreszteni közönségükben, vagy éppen ellenkezőleg, irritálják azt: politikai, társadalmi, szexuális erőszak felidézésével. A Beaubourg-ban megrendezett kiállításához készült katalógus Jean-Hubert Martin-nak Gilbert & George-dzal készült interjút közli.

Dekonstrukció-rekonstrukció

A fénykép-információ metaforává alakítása
The New Museum, New York, 1980. július 12.—szeptember 18.
Kat.: Deconstruction — Reconstruction: The Transformation of Photographic Information into Metaphor. New York, 1980

A kiállításon szereplő művészeket az köti össze (Cecile Abish, Eileen Berger, Dara Birnbaum, Barbara Crane, Bonnie Gordon, Andrea Kovacs, Ray K. Metzker, Vision Stations), hogy a kortárs fotóművészekkel ellentétben érdeklődésük központjában nem az individuális image él. Közelítési módjuk kevésbé konkrét, inkább szintetikus, mint analitikus, konceptuálisabb. Az individuális kép náluk elveszti primátusát és autonómiáját, építőkövéjé válik egy nagyobb egységnek, tartalma és formája inkább eszköz, mint végcél. Összetett fotóképeket készítenek és ezeket nagyobb, szintetikus alakzatokká rendezik, amelyek kiterjesztik és megváltoztatják az egyes kép jelentését.

Székely Péter retrospektív kiállítása

Administration des Monnaies et Médailles, Párizs, 1981.
november 26.—1982. február 28.
Kat.: Székely à la Monnaie de Paris, Paris, 1981

A magyar származású művész kiállítása a párizsi Pénz- és Érméértéktani Intézet több mint 10 termében került megrendezésre. Erre az alkalomra a tengerentúlról, Portugáliából, Magyarországról stb. gyűjtötték össze Székely szobrai. Magyar származású művészek közül ilyen nagyszabású kiállítása Párizsban eddig talán csak Victor Vasarelynek volt. A sikerhez bizonyára hozzájárult az a megújulási képesség, amely Székelyre jellemző, aki mostanában fest és bőrkompozíciókat is készít. A kiállításon a Szépművészeti Múzeum három Székely-szobra közül a „Föld” c. szerepelt.

A Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria XIX—XX. századi anyagának kiállítása Japánban

Gumma, Sapporo, Tokyo 1981. szeptember—december
Kat.: Exhibition of the Collection of the Budapest Museum of Fine Arts and the Hungarian National Gallery

Második alkalommal rendezett Japánban kiállítást a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria. Míg korábban a Szépművészeti Múzeum régi festészeti anyaga és a Nemzeti Galéria XIX. századi festészeti gyűjteményéből mintegy harminc kép került kiállításra Japánban, most kizárólag XIX—XX. századi festmények. A Szépművészeti Múzeum által összeállított anyag különösen érdekes válogatásnak bizonyult, hiszen több, tanulmányi raktárban őrzött, de igen jelentős mű újra felfedezését jelentette ez a kiállítás (Bracco: A palermói kikötő, Keller: A kis párizsi, Béraud: Klubban, Gabriel von Max: Fiatal nő, Putz: Idill, Menzler: Tavasz).

A kölni Museum Ludwig új szerzeményeinek kiállítása

1981. május 12.—június 28.
Kat.: Museum Ludwig Köln
Neuerwertungen 1980/81

Az elmúlt két év legfontosabb új szerzeményeit bemutató kiállításon a Ludwig-gyűjtemény új remekművei — Carlo Carrà, Christo, Exter, Otto Freundlich, Gonscarova, Hockley, Jorn, Kluzis, Man Ray, Segal alkotásainak—megszerzéséről tudott számot adni.

Geskó Judit

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1982. VI. 7.

Terjedelem: 10 (A/5) ív

83.10928 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

ГЕРЛЕ, ЯНОШ:	Летнее здание бывшего казино в районе Липотварош — произведение Йозефа Ваго	69
ГАБОР, ЭСТЕР— НАДЬ, ИЛДИКО— ШАРМАНЬ, ИЛОНА:	Будапештский особняк Шифферых (Реконструкция особняка в стиле позднего сецессиона)	74

ИССЛЕДОВАНИЕ

КОВАЧ, ЕВА:	Готическая эмаль «ронд-босс» в будайском королевском дворе	89
БОДОР, ИМРЕ:	Стилевые элементы ренессанса на венгерских печатях домохачского периода	95
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Два амура из г. Надьсебен и несколько малоизвестных памятников ренессанса в Венгрии	105
БОРОШ, ЮДИТ:	Расписные деревянные потолки и сродные памятники в Трансильвании в 16—18. веках	120
КОППАНЬ, ТИБОР:	Бывший дворец Ференца Ватан в с. Ваг	135

ДОКУМЕНТАЦИЯ

ТАТРАЙ, ВИЛМОШ:	Один новый Св. Иероним работы Хендрика ван Сомера (?)	140
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Два жанра Ференца Нейхаузера	142

ОБЗОР

Шима, Йозеф:	Задор, Анна: Архитектура классицизма и романтики в Венгрии. Будапешт, 1981.	144
Шармань, Илона:	Experiment Weltuntergang Wien um 1900 — Hamburger Kunsthalle 1981. апрель—май	144
Баркоци, Иштван:	Зарубежные выставки сентябрь 1980—декабрь 1981 гг. — Древнее искусство	145
Гешко, Юдит:	Выставки 19—20. веков в Европе и Америке 1980—81 гг.	148

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

GERLE, JÁNOS: GÁBOR, ESZTER— NAGY, ILDIKÓ— SÁRMÁNY, ILONA:	La maison d'été de l'ancien club de Lipótváros, l'œuvre de József Vágó	69
	La Schiffer-villa á Budapest (Reconstruction d'une villa conçue dans le modern style tardif)	74

RECHERCHES

KOVÁCS, ÉVA: BODOR, IMRE:	L'émail ronde-bosse gothique dans la cour de Buda	89
	Éléments du style renaissance sur les sceaux hongrois avant la défaite de Mohács	95
MOJZER, MIKLÓS:	Deux puttos de provenance de Nagyszeben et quelques monuments peu connus de la Renaissance en Hongrie	105
BOROS, JUDIT:	Plafonds peints en bois et monuments analogues à Transylvanie aux 16—18 siècles	120
KOPPÁNY, TIBOR:	L'ancien château de Ferenc Wathay à Vág	135

DOCUMENTATION

TÁTRAI, VILMOS: MOJZER, MIKLÓS:	Un nouveau Saint-Jérôme de Hendrick van Somer(?)	140
	Deux tableaux de genre de Ferenc Neuhauser	142

REVUE

<i>Sisa, József; Zádor, Anna: A klasszicizmus és romantika építészete Magyarországon, Budapest, 1981 (L'architecture du classicisme et du romantisme en Hongrie, Budapest, 1981)</i>	144
<i>Sármány, Ilona: Experiment Weltuntergang Wien um 1900 — Hamburger Kunsthalle, 1981 avril—mai</i>	144
<i>Barkóczi, István: Expositions à l'étranger, 1980 septembre — 1981 décembre — L'art ancien</i>	145
<i>Geskó, Judit: Expositions de l'art des 19—20 siècles en Europe et en Amérique 1980—1981</i>	148



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1982 • XXXI. ÉVF. 3. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1982/3

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

RUZSA GYÖRGY:	A posztbizánci görög ikonfestészet iskolái	153
---------------	--	-----

KUTATÁS

HORVÁTH ALICE:	Adatok Bács ferences templomának és kolostorának építéstörténetéhez	174
ENTZ GÉZA ANTAL:	Egy 13. századi kaputípus továbbélése Erdély építészetében a 14—15. században	182
FALUS JÁNOS:	Egy reneszánsz kisbronz Marcus Aurelius lovas szobráról a budapesti Szépművészeti Múzeumban	191
PAVERCSIK ILONA:	A löcsei könyvvillusztrálás a 17—18. században	195
MEZEI OTTÓ:	Nemes Lampérth József grafikai stílusa	207
BAJOMI LÁZÁR ENDRE:	Kísérlet Hegedüs Béla pályájának rekonstruálására	213
KÖRNER ÉVA:	Függelék Bajomi Lázár Endre „Kísérlet Hegedüs Béla pályájának rekonstruálására” c. cikkéhez	216

ADATTÁR

BUGÁR-MÉSZÁROS KÁROLY:	Két újonnan előkerült gótikus keresztelőmedence (szenteltvíztartó?)	220
HÉRI VERA:	II. Lajos magyar király és Mária királyné medaillon-arc képei	222
SZMODISNÉ ESZLÁRY ÉVA:	A póniki rk. templom egyik 15. század elejéről való falfestményének ikonográfiai értelmezéséről	223
DÉTSHY MIHÁLY:	Adatok a löcsei Bernát festő egy művéről 1519-ből	225
MOJZER MIKLÓS:	Löcsei festő „Krisztus rokonsága”-képe a ljblljanai Nemzeti Múzeumban	226
MRAVÍK LÁSZLÓ:	Angelika Kauffmann kérdéses arc képe Kitty Fisherről	228
PUSZTAI LÁSZLÓ:	Dunaiszky Lőrinc Hermes alakos kályhája	230
KÖVÁGÓ SAROLTA:	Uitz Béla „Vörös katonák előre!” című plakátjának előzményeihez	231

SZEMLE

<i>D. Buzási Enikő:</i> A lengyel „szarmata portré” és Középkelet-Európa	233
<i>Sármány Ilona:</i> Vera J. Bechal: Möbel des Jugendstils. Prestel Verlag 1981.	237
<i>Végh János:</i> Haiman György: A könyv műhelyében. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1979; Haiman György: A Kner család és a magyar könyvművészet. 1882—1944. Budapest, Corvina Kiadó 1979.	238

A POSZTBIZÁNCI GÖRÖG IKONFESTÉSZET ISKOLÁI

A posztbizánci görög ikonfestészetéről viszonylag kevés összefoglaló feldolgozás jelent meg. Az értékelések is rendkívül eltérőek. Különösen a külső hatások kérdésével kapcsolatban csapnak hevesen össze a nézetek. E tanulmány célja, hogy a posztbizánci görög ikonfestészet iskoláinak árnyalt és pontos jellemzését nyújtsa, egyben a rendkívül szerteágazó fejlődési vonalat is megrajzolja, megvilágítva a stílusváltások idejét, helyét és okát is. Állításaink egy részét magyar és külföldi gyűjteményben található, eddig még kevésbé ismert vagy ismeretlen ikon bemutatásával és elemzésével is megpróbáljuk alátámasztani.

Görögországban az utóbbi egy-két évtizedben a posztbizánci görög festészet kutatásában meglepően nagy eredmények születtek, számos kisebb festészeti és egyben ikonfestészeti központra derült fény és igen sok ikont restauráltak és dolgoztak föl, melyek főleg kis templomokban vagy magángyűjteményekben rejtőzködtek. A többi balkáni országban is nagy lendülettel folyik e korszak kutatása, de itt elsősorban a hazai-nemzeti iskolák kerültek előtérbe és a templomokban igen nagy számban levő görög ikonok háttérbe szorulnak. Jelenleg a kisázsiai görög ikonok a legkevésbé ismertek.

Nemcsak a balkáni és orosz, ukrán területekre jutottak el posztbizánci görög ikonok, hanem Magyarországra is. Ezeket főleg a bevándorló görögök hozták, de a Magyarország területén működő többi keleti-keresztény egyház is gyakran vásárolt vagy kapott görög mesterek által festett ikonokat, melyeket — igen jó minőségük miatt is — különösen nagy becsben tartottak. A Magyarországon levő görög ikonok közül az utóbbi időben több érdekes és értékes alkotás került tudományos feldolgozásra.

Ha a posztbizánci görög ikonfestő iskolák útját vizsgáljuk, akkor figyelemünket mindjárt a Bizánc bukásával kialakult gyökeresen új helyzetre kell fordítanunk. A birodalom fővárosának 1453-ban történt elfoglalása után a görög területek politikailag és gazdaságilag teljesen új helyzetbe kerültek. A kisebb görög kulturális központok megerősödtek. A festészetben is több jelentősebb

iskola bontakozott ki. Az elkövetkezendő évszázadok iskoláit két nagy csoportba oszthatjuk. Az iskolák egyik csoportja a török uralom alatt működött és így jobban elszakadt a kor áramlataitól, s erősen kötődött a tradíciókhoz. A másik a Velencei Köztársaság fennhatósága alatt funkcionált, ezért az európai eszmékkel szorosabb kapcsolatba került. Bár korántsem beszélhetünk reneszánsz kultúráról, mint ahogy azt egyes görög kutatók teszik, mégis, ha megkésve is, sok reneszánsz formát fedezhetünk föl az ezen csoportba tartozó iskolák ikonjain. E második csoport nyíltabb és fejlődőképesebb volt.

Helytelen lenne azt állítani, hogy a posztbizánci görög ikonfestészet egyik része csak tradíciókba menekülő volt, a másik pedig italianizáló epigon. Látni fogjuk, hogy milyen érdekesen jelentkeznek a sajátos és korszerű görög vonások, sőt azt is, hogy e különböző uralom alá került területek között mégis bizonyos fokig megvolt a kulturális és művészeti egység. Ennek egyik oka a vallási egység, mely az ikonfestészetben amúgy is központi szerepet kapott, a másik pedig a közös nyelv. A szétszakadt területek közötti kapcsolatok fenntartásában nagy szerepet játszottak a gyakran legendás híré görög kereskedők utazásai, a művészek vándorlása és nem utolsósorban a nagy becsben tartott ikonok cirkulációja is.

Az alábbiakban az igen tarka képet mutató görög ikonfestő iskolákat sajátos módon az iskolák típusa szerint próbáljuk csoportosítani. A különböző irányú fejlődések okaira már szinte ez a csoportosítás megadja a választ.

A posztbizánci görög ikonfestészetben az iskolákat — típusuk alapján tehát — három nagy csoportba sorolhatjuk. Az elsőt a városi, a másodikat a kolostori, a harmadikat pedig a vidéki központokban működő iskolák vagy iskola jellegű centrumok képviselik. A városi központokban az ikonfestészet különösen nagy szerepet kapott, míg a kolostor központokban az ikonfestészetnél a falfestészet vált jelentősebbé. A vidéki centrumok egy része eléggé elszigetelt volt, más része pedig a városi és a kolostori festészet hatása alá került.

I. VÁROSI JELLEGŰ KÖZPONTOK

a) A krétai iskola

A posztbizánci görög ikonfestészetben kétségkívül a krétai iskola játszotta a legjelentősebb szerepet. Viktor Lazarev a bizánci festészet egyik legkiválóbb kutatója, a következőket írta: „Aki az igazi Bizánc lelkét érzi, soha sem képes megszeretni ezeket a késői italo-krétai ikonokat, melyek a nagy előképnek sápadtabb árnyékai.”[1] Am ezúttal arra vállalkozunk, hogy az újabb kutatások alapján, minél szélesebb körű emlékeanyagot elemezve bebizonyítsuk, hogy ez az iskola mégis figyelemre méltó esztétikai értékeket rejt magában, igen színes és érdekes képet mutat és a posztbizánci festészetben vezető

hatású volt. Megvizsgáljuk azt is, hogy helyes-e a krétai iskolát italo-krétainak nevezni.

Kréta szigetét 1204-ben szerezték meg a velenceiek és 1669-ig a török hódoltság kezdetéig birtokolták. Velence először szigorúan kormányzott, ám a török veszély erősödésével Velence előtt világossá vált, hogy csak a görög lakossággal együttműködve tudja megtartani, megvédeni a szigetet. Ennek is köszönhető, hogy a görög lakosság elég nagy önállósághoz juthatott, és Bizánc bukása után Kréta a görögörség legjelentősebb kulturális központjává vált. A velencei hatásra kialakult városias



1. M. Damaszkénosz: Hodigitria Istenanya két angyallal.
16. sz. második fele. Görög Intézet, Velece

központokban a gazdag velecei polgárok jól megfértek a görög polgárokkal és a körükben működő ikonfestőkkel. Sőt a görög ikonfestők megrendelői között ott találjuk a veleceieket is.

A krétai ikonfestészet a 15. század második felében bontakozott ki, s ikonjai hamarosan elárasztották szinte az egész keleti keresztény világot. Még az itáliai katolikus területeken is keresett alkotások lettek, s alig volt itáliai templom, ahol ne őriztek volna krétai ikont. Ugyanis ezekben a számunkra régies hatású ikonokban tisztelték az ősi hitet, és nem egyet közülük csodatevő kegyképnek tartottak.

A krétai iskola első szakaszát nagyjából a 15. század második felében és a 16. század első felében jelölhetjük meg. Az iskola egyik legkorábbi képviselőjének, Andreasz Ritzosznak a neve már régóta ismert a kutatásokban, úgy mint számos Istenanya ikon festője, amelyeken a következő szignatúra áll: ANDREA RICO DE CANDIA PINXIT. Azonban a kutatók munkásságának idejét meglepő módon a legkülönbözőbb időre tették, a 13. századtól a 16. század végéig. Charles Diehl szerint például a 13. század végén vagy a 14. század elején élt. [2] Wulff és Alpatov közös könyvükben a 15. század eleji festőként tárgyalták [3] Mircović is ugyanígy vélekedett. [4] A kérdést végül is Cattapan döntötte el, akinek sikerült több mint harminc dokumentumot találnia s ebből kiderült, hogy Andreasz Ritzosz Candiában — mai neve Iraklion — született 1421 körül és ott is dolgozott. A dokumentumokban a legkésőbbi említés az 1492. évre vonatkozott. [5]

Andreasz Ritzosz munkássága igen változatos. Azonban e változatosság nem egy kísérletező, gazdag fantáziájú művészt jelez, hanem inkább a legkülönbözőbb hatások majdnem hogy szolgálai átvevőjét. Igaz, minden ikonja magas mesterségbeli tudással és sajátos érzékenységgel készült. A szélsőséges hatások az itáliai gótikától a

Paleologosz stílus hagyományainak szinte teljes átvételéig terjedt.

E két véglet között helyezkedik a Patmosz szigeti János Evangelista kolostorban levő két szignált ikonja, a Trónoló Krisztus és a Trónoló Istenanya.

Andreasz Ritzosz fia és tanítványa Nikolasz Ritzosz volt. 1482 és 1503 között működött. Apjának hű követője, sőt gyakran másolója volt. A közvetlen hatást főleg az említett két patmoszi ikon hatását legjobban a Szarajevói Egyházművészeti Múzeumban látható Deészis ünnepekkel Szent Péterrel és Szent Pállal című szignált ikonján figyelhetjük meg.

A 15. század legvégén dolgozó Nikolasz Zafurisznál az itáliai és a bizánci elemek jó egységben jelennek meg, míg Angelosz Bitzmanosz nagyrészt itáliai hatás alá került és gyakran dolgozott katolikus megrendelőknek.

Korszakunk egyik letehetségesebb művésze Andreasz Paviasz volt. Finom, rafinált stílusa némileg fölment az időnként bizonytalannak tűnő eklektizálástól. A jeruzsálemi görög Patriarchatus tulajdonában levő Szíriai Ephrem halála című ikonja [6] a rendkívül sok aprólékos részlet ellenére is megragadó hangulati egységet tudott teremteni. Leghíresebb ikonja az athéni Nemzeti Képtárban levő Keresztre feszítése. Kompozíciója egy 14. században kialakult észak-itáliai típust ismételi. Ez a típus Krétán Paviasz előtt még ismeretlen volt. [7] Ugyanakkor azt is megfigyelhetjük, hogy az ikon sokban, főleg a ruhák sajátos pompájában és az arcok megfestésében a 14. és 15. századi firenzei naturalizmusra utal.

A krétai ikonfestő iskola első korszakát Krétai Teofanész [8] munkássága zárta le és egyben új korszakot is nyitott. Bár Krétán kezdte pályáját és itt is halt meg, fő műveit mégsem a szigeten alkotta. Életműve kitűnően jellemzi a krétai iskolának azt a fő vonását, hogy nemcsak Krétához kötődött, hanem messzire kisugárzott és jellegzetes stílusjegységet teremtett.



2. M. Damaszkénosz: Szent Antal. 16. sz. második fele.
Bizánci Múzeum, Athén



3. E. Tzanfurnarisz: Szent Szpiridon halála és az életéből vett jelenetek. 1595. Görög Intézet, Velence



4. Krisztus bevonulása Jeruzsálembe. 16. sz. Bizánci Múzeum, Athén

A Teofanész Sztreliitzasz vagy Batasz néven is ismert festő Candiában született 1485 és 1500 között. Első ismert műve sem Krétán látható, hanem a Meteora kolostorvidéken az Ajiosz Nikolaosz tu Anapafsza, vagyis a Csöndes Szent Miklós kolostorban. Az 1527-ben készült falképek ikonográfiája nagyjából a bizánci hagyományokat követi, amint a Krisztus életének jeleneteit és Szent Miklóst ábrázolja. Azonban lényegesen eltérő az a kedves jelent, amely azt mutatja be, amikor Ádám nevet ad az állatoknak. Ezen a viszonylag ritka ábrázoláson Krétai Teofanész sok állatot festett meg, hünen és szépen részletezve. Ezek a falképek azt is sejtetik, hogy a művész ekkortájt sok ikont is készíthetett, mert látszik, hogy nem szokott a nagy felületekhez, a falsíkokat határozott keretvonalakkal kis részekre osztotta és aprólékosan dolgozott.

Életének második nagy állomását az 1535-ben festett és a legszebb bizánci tradíciókat őrző falképei jelzik az Athosz hegyi Lavra katolikonjában. A Lavrában látható Krisztus ikonja is Lavrában való tartózkodása alatt készülhetett és valószínű, hogy egy, az ohridai Perivleptosz Istenanya ikonhoz[9] hasonló példakép lebegett szeme előtt.

Krétai Teofanész 1543-ban elhagyta a Lavrát és az Athosz hegy másik nagy központjába, Kariébe ment, majd 1545-ben és 1546 legelején fiával, Szimeonnal megfestette a Kariétól nem messze álló Sztavronikita kolostor falképeit.[10] A falképekkel sok szoros rokonságot mutató ikont is láthatunk itt, melyeknek nagy része valószínű, hogy az ő tehetségét dicséri. Ezután hamarosan elhagyta az Athosz hegyet és visszatért szülővárosába, Candiába, ahol 1559 február 24-én meghalt.

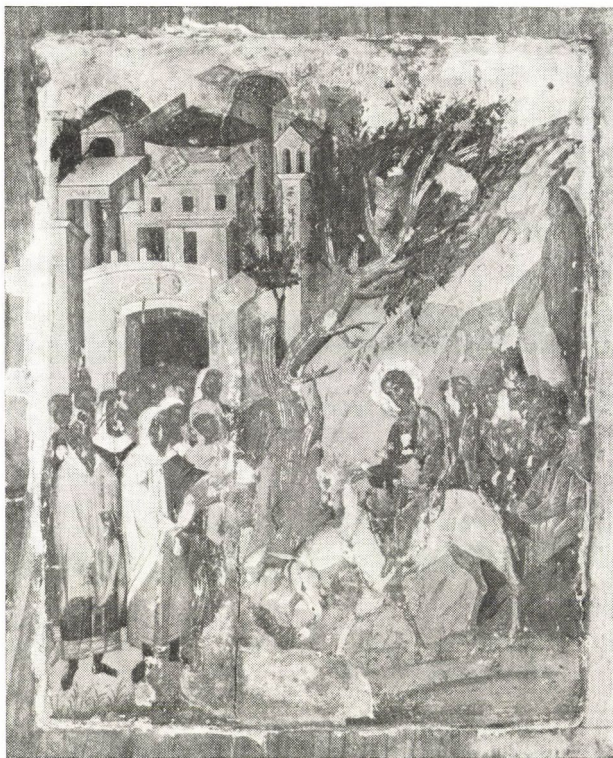
Ha megpróbáljuk tömören jellemezni művészetének gyökereit, akkor nála is, miként a krétai művészeknél, két fő komponenszt különböztethetünk meg. Néhol egészen pontosan ki lehet mutatni az itáliai hatást, például Mercantonio Raimondi[11] metszeteivel való rokonságot. Művészetének másik komponense a paleologosz korhoz kötődik. Azonban mindezekből Krétai Teofanész egyéni

egységet tudott kovácsolni és ez emelte magasan kortársai fölé. Nem mindennapi tehetsége a lendületes és dekoratív kontúrokban megjelenő finom ritmusérzékében és gazdag, harmonikus színvilágában is megmutatkozik.

Krétai Teofanész életének legutolsó szakaszához egy érdekes föltételezés fűződik. Ismeretes, hogy Domenico Theotocopuli, az El Greco néven híressé vált festőóriás is Krétán született és még 1565-ben, 24 éves korában is Krétán tartózkodott. Nincs kizárva, hogy találkozott a nagy tiszteletnek és hírnévnek örvendő idős mesterrel. Mindenesetre El Greco is a krétai ikonfestő iskolából indult, ismerhette Krétai Teofanész és a krétai ikonfestők munkásságát. Ma már biztosan állíthatjuk, hogy Krétán El Greco is festett ikonokat. Erről tanúskodik az athéni Benaki Múzeumban egy expresszív ikon, melyen ΧΕΙΡ ΔΟΜΗΝΙΚΟΥ szignót találunk és az Istenanyát festő Szent Lukácsot ábrázolja.[12]

A krétai ikonfestő iskola második szakaszát a 16. század második fele és a 17. század alkotja. A török hódoltság kezdete, vagyis az 1669-es év is fontos cezúra volt az iskola életében. Ettől kezdve még többen dolgoztak a szigeten kívül.

Michael Damaszkenosz[13] a 16. század második felének egyik legkiemelkedőbb művésztől először egy érdekes és vitára alkalmas adó ikonját emeljük ki. A Benaki Múzeum tulajdonában levő ikon Krisztus pokolra szállását mutatja be. Damaszkenoszt itt kitűnő koloristának ismerjük meg. Rendezett és mégis könnyed kompozíciót láthatunk Krisztussal, akit már-már áttetszően kékes-zöldes mandorla övez, amint Ádámot kivezeti a pokolból. Baloldalt a próféták egy csoportja helyezkedik el szépen komponált, nemes és előkelő mozdulatokkal. A művész kétségteljesen tudatosan törekedett egy 14. század végi vagy 15. század eleji példaképhez. Ez olyan jól sikerült, hogy sokan paleologosz kori ikonnak tartották ezt az alkotást. Igaz, az ikonon szignót is láthatunk, de ez későbbi — valószínűleg a műkereskedelem diktálta érdekek alapján létrejött — ráfestés. Mégis Damaszkenosz keze művének tekinthetjük ezt az ikont, mert tudjuk — és ez több más



5. Krisztus bevonulása Jeruzsálembe. 16. sz. vége. Benaki Múzeum, Athén

ikonján is érzékelhető —, hogy a művész vonzódott a régies, igazán ikonszerű kompozícióhoz és technikához és főleg érezzük azt, hogy az ikonon sajátos régies elegancia süt át megkapó, egyéni színerzékenységgel párosulva.

Egy másik Damaszkénosz-ikon a Hodigitria Istenanyát ábrázolja két angyallal, (1. kép) s jól szemlélteti Damaszkénosz tartózkodó reprezentatív fölfogását. Ennél még zárkózottabb és ridegebb Szent Antal-ikonja, (2. kép) melyen a vékony, hideg, szinte „metszett” fehér vonalak sokkal nagyobb szerepet kapnak, mint az előbb említett Krisztus pokolra szállása ikonon.

Ugyancsak a Benaki Múzeum büszkélkedhet azzal a híres Istenanya-ikkal, melyet a legszebb posztbizánci Istenanya-ábrázolásnak tartanak. Nem nagyon lehet megcáfolni ezt a merész állítást, hogyha arra gondolunk, hogy az alkotás mennyire megőrizte ikonszerűségét úgy, hogy egyéni érzékenységgel és megindító melankóliával tudta megjeleníteni a kis Jézust magához ölelő Istenanyát. Ezt az ikont a rhétymmoni születésű Emmanuel Lambardos festette, akinek munkássága a 16. és a 17. század fordulójához kötődik.

1602-ben készült a Velencei Görög Intézetben levő János evangélista és Prohorosz ikonja (8. kép), melyen finoman megfestett, átszellemült arcokat és szép ritmusú, kellemes mozdulatokat láthatunk, a különösen ihletett pillanatban készült Istenanya-ikon megkapó érzékenysége azonban itt nem nagyon fedezhető fel.

Szintén Rhétymmonban született a 17. század egyik legismertebb és legtipikusabb ikonfestője, Emmanuel Tzanész, [14] akinek több mint 100 ikont attribúálnak. Életútja is tipikusan krétai. Kevés ideig dolgozott Krétán, majd Korfu szigetén működött, ahol sok ikont javított, átfestett, de újakat is készített, és végül Velencében halt meg 1690-ben. Műveinek nagy része datált, mint legismertebb művei az 1672-es Szent Demeter-ikon a Benaki Múzeumban vagy a Bizánci Múzeum 1680-as Istenanya a gyermek Jézussal-ikonja. Ő is a különböző hatások kitűnő ötvözőjének bizonyult, melyekhez időnként pszichológiai



7. Ne sírass engem anyám! 1600 körül. Iparművészeti Múzeum, Budapest



6. Krisztus bevonulása Jeruzsálembe. 1600 körül, Keresztény Múzeum, Esztergom

megjelenítés is járult. A krétai ikonfestő iskolának olyanra tipikus művészének tekinthetjük, hogy egyben a középszintet is képviseli.

Jó példa erre a kifogástalan mesterségbeli tudással megfestett, kissé érzelmes, 1644-ben készült Jesse fája [15] című (12. kép) ikonja. Ehhez az életművének viszonylag korai korszakában létrejött ikonhoz kapcsolódik a 17. század eleve korábban festett, a szintén magas mesterségbeli szinten és aprólékosan, igen részletezően megfogalmazott Angyal üdvözlését ábrázoló ikonja (13. kép), mely a berlini Állami Múzeumok Ókeresztény és Bizánci Gyűjteményében található. [16]

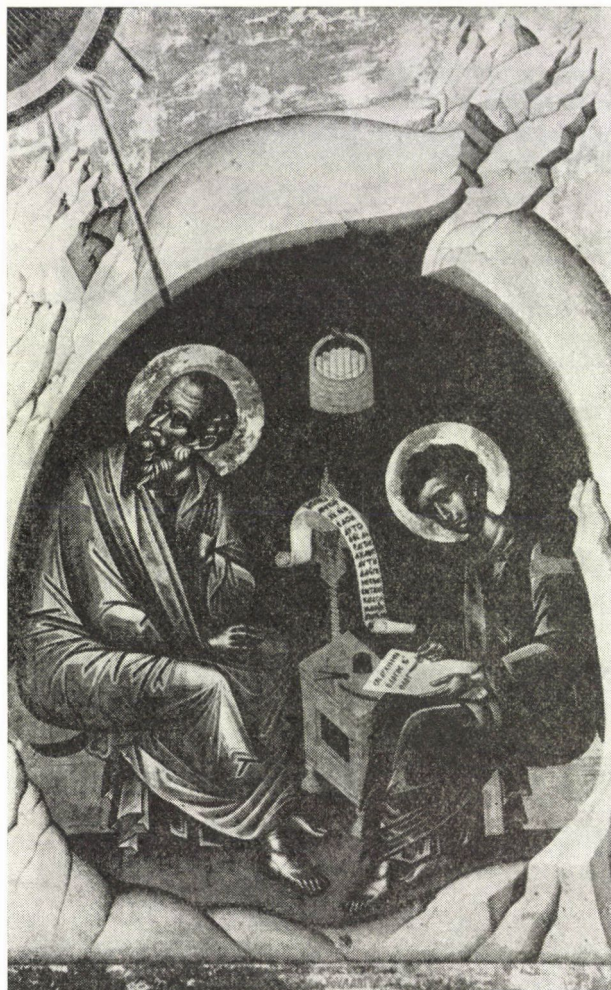
Theodorosz Pulakis műveire jelesen mutatja az érett krétai iskola fejlődésének végpontját. Sok ikonja már nem italianizáló, hanem tisztán itáliai jegyeket mutat. Nálunk jelentkezett legjobban a sok aprólékos barokk elem túlbujánsága.

Theodorosz Pulakis 1622-ben született Caneában és 1692-ben halt meg Korfu szigetén. Eklektikus ikonjait, melyekben az itáliai elemek dominálnak, három csoportba oszthatjuk. Az első csoportot az itáliai barokk erőteljes hatása alatt készült művek alkotják, melyek közül kiemelkedik a Benaki Múzeumban látható Mihály aranygal-ikon, vagy az athéni Tzatzosz gyűjtemény ikonjai. [17] köztük az Ábrahám áldozatát ábrázoló ikon. (22. kép) Jellegzetesek lendületes vonalai, a táj díszlet-szerű ábrázolása és a hangsúlyozott izmok. [18] E körnek már nem ilyen jellegzetes példája a reprezentatív Szent Szpiridon életének jeleneteivel-ikon, mely ugyancsak a Benaki Múzeumban van, és végül ennek rokon darabja, mely bár kérdésesen köthető műve-jéhez, a livornói múzeum Szent Onufriosz a trónon [19] című ikonja.

A második csoport ugyancsak az itáliai művészethez kötődik, azonban korábbi stílus hatása alatt, mint például a Caftanzoglou gyűjtemény József és Putifárné-ikonja, mely akár „egy másdrangú velencei quattrocento művész munkája is lehetne.” [20]

A harmadik csoport csak halványan bontakozik ki. Itt egy kissé a bizánci tradíciókhoz való kötődést érezzük, bár ezek az alkotások is mozgalmasak s gyakran érzékenyen megfestett tájat figyelhetünk meg rajtuk.

Theodorosz Pulakis műveit később nagyon sokan szolgáiban másolták. Ikonjainak hatására sok alacsony



8. E. Lambardos: János evangélista és. Prohorosz. 1602.
Görög Intézet, Velece

művészi színvonalú metszet készült. Ezek a gyenge másolatok valósággal elárasztották Itália és főleg a Balkán több területét. E körbe sorolható — ha tágabban is — az Esztergomi Keresztény Múzeum „Királyok imádása” című ikonja, mely a 17. század második felében vagy végén készülhetett (18. kép), s igen közeli rokon darabját láthatjuk a Ravennai Nemzeti Múzeum gyűjteményében. [21] Pulakisz barokkos hatású ikonjaira emlékeztet — és ezúttal jó kvalitású munkáról van szó — az Esztergomi Keresztény Múzeumnak egy másik ikonja, mely a betlehemi gyermekgyilkosságot ábrázolja (23. kép). A mozgalmas kompozíció, a táj részletes és határozott vonalakból fölépülő ábrázolása, az épülecsoporthoz megjelölése, a gondosan és részletesen megfestett tekeredő ruhák sejtetik Pulakisz ikonjainak — igaz, talán eléggé áttételes — hatását.

A krétai ikonfestő iskola művészei közül sokan — és főleg az utolsó évtizedekben — alig dolgoztak Krétán. Ennek oka a fokozódó török támadások, másrészt a krétai ikonfestő iskola más területekre is terjedő érdekei. Elias Moszkosz például főleg Zante szigetén, Emmanuel Tzanfurnarisz — akinek egyik főműve a Szent Szpiridon halála és az életéből vett jelenetek sokalakos, jó művészi színvonalú, reprezentatív ikonja (3. kép) — és Filotheosz Szkufosz pedig kiváltképp Veleceben élt, Jeremiasz Palladosz pedig még a távoli Sinai hegyre és Kairóba is eljutott.

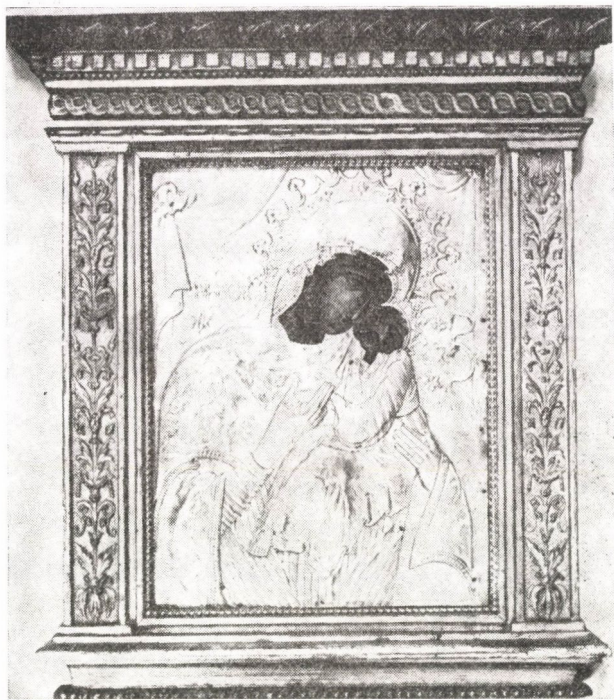
A krétai ikonfestő iskolát azonban nemcsak e névszerint is jól ismert nagy ikonfestők művei alkotják,

hanem kitűnő, eddig még teljesen ismeretlen művészek festette ikonok is. Ilyen jó művészi színvonalú alkotás az Esztergomi Keresztény Múzeum János evangélista, Szent Pál és Remete Szent Antal életéből vett jelenetek című, négyosztatú ikonja (14. kép). Az ikon jobb felső négyzetében látható jelenet például, — amely János evangélistát ábrázolja, Patmosz szigeti barlangjában, amint Prohorosznak a Jelenések Könyvét diktálja — semmivel sem gyöngébb alkotás, mint Emmanuel Lampardos már említett hasonló témájú, 1602-ben készült ikonja (8. kép). Az ikonográfiai is érdekes többi három jelenetet a mozgalmas kompozíció és a gazdag és harmonikus színvilág emeli az átlag fölé. Ehhez a négyosztatú ikonhoz később jobb- és baloldalt egy-egy szárnyat illesztettek s így triptichonná alakították. A jobb oldali szárnyon a görög földön igen közkedvelt szentet, Szent Fanurioszt festették meg (15. kép). Szent Fanurioszra utal a jobbában levő keresztben elhelyezett égő gyertya. Gyakran ábrázolták — miként itt is — kétoldalt lecsüngő három-három hajtincsel. Később tévedésből az ikonra Szent Demeter fölírat került, melynek töredékei ma is láthatók.

Ugyancsak az ismeretlen, de kimagasló és eredeti tehetségű névtelen ikonfestők munkáját dicséri az a három — stilisztikailag egyébként erősen eltérő — Krisztus jeruzsálemi bevonulását ábrázoló ikon, melyek közül az egyik az athéni Bizánci Múzeumban (4. kép), a másik az athéni Benaki Múzeumban (5. kép), míg a harmadik az Esztergomi Keresztény Múzeumban (6. kép) van. Az utóbbi kettőnek érdekessége, — mely igen ritkán figyelhető meg — hogy Krisztus nem balról jobbra halad, hanem jobbról balra. Ha összevetjük e két ikont, akkor a Benaki Múzeum hiányos állapotban fennmaradt ikonja finomabbnak, érzékenyebbnek tűnik, s a gondosan megfestett arcok a Paleologosz kor nemes és ünnepélyes ikonjait juttatják eszünkbe. Az esztergomi ikonnál korábban készülhetett.



9. Viktorosz mester: Szent Katalin. 17. sz. Bizánci Múzeum, Athén

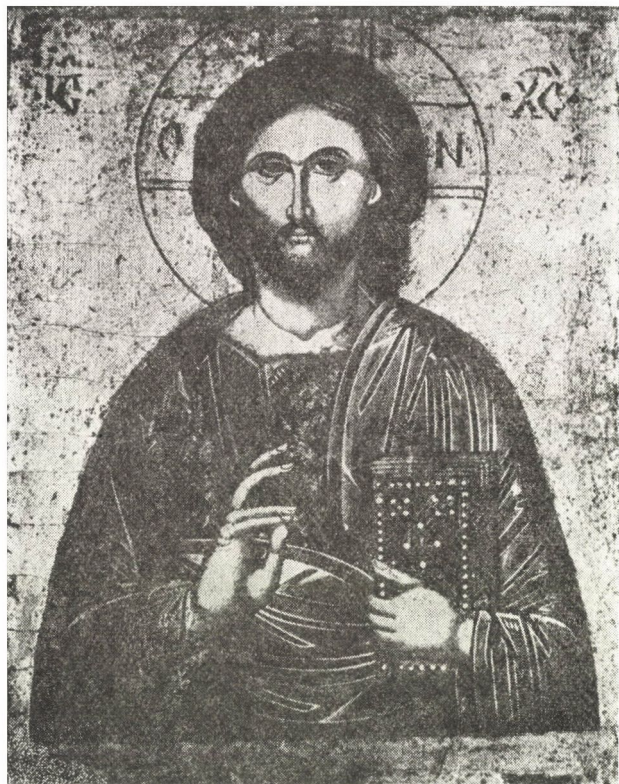


10. Glükofilusz Istenanya. 17. sz. Iparművészeti Múzeum, Budapest

Még számos, érdekes, fentiekhez hasonló, ugyancsak ismeretlen vagy kevésbé ismert, nemrég felbukkant ikont lehetne itt tárgyalni. Azonban mint már láttuk, sok krétai ikonfestő dolgozott Velencében, s általában nem lehet megállapítani, hogy ezek az ikonok Krétán vagy Velencében készültek-e. Általában krétai-velenceinek, vagy —



12. E. Tzanesz: Jesse fája. 1644. Görög Intézet, Velence



11. Megváltó. 17. sz. Keresztény Múzeum, Esztergom

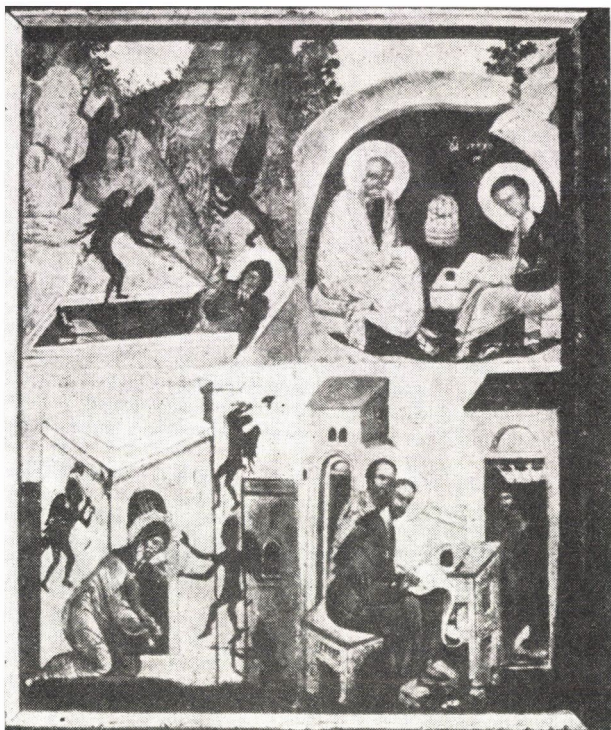
miután az iskola Krétáról sugárzott ki — egyszerűen krétai iskolának is nevezhetjük ezt az iskolát.

Idé sorolhatjuk a budapesti Iparművészeti Múzeum új szerzeményét, egy kis méretű Hodigitria Istenanya ikont (17. kép), a korszak jellegzetes, érzékeny alkotását. Igen töredékesen megmaradt kerete valamivel fiatalabb nála. Közele rokon darabjait találhatjuk meg a Ravennai Nemzeti Múzeumban. Közülük is a legfigyelemreméltóbb az a 17. századi, ugyancsak kis méretű Hodigitria Istenanya ikon, melyen az alakok harmonikusan töltik ki a képmezőt. Kellemes arányaival az Istenanya és a kis Jézus testtartásával és viszonylag egyszerű technikájával is hasonlít ikonunkhoz.[22] Ennél lényegesen jobb kvalitású az Iparművészeti Múzeumnak másik két kiemelkedő ikonja. Az egyik egy triptichon, középen deészisz-ábrázolással (16. kép), a másik egy ovális alakú, magas mesteriségbeli és művészi szinten megoldott, lendületes, aprólékosan megfestett Szent György-ikon (19. kép). Ugyancsak e múzeum büszkélkedhet a rendkívüli finomságot, kedvességet, az anyai és gyermeki szeretet bensőséges voltát megjelenítő Glükofilusz Istenanya-ikkonnal (10. kép). Az Istenanya nemes arca, finom vonalú szeme, hosszú orra a paleologosz kori hagyományokat idézi. A megható és igen érzelmes fölfogás a krétai-velencei ikonokhoz köti ezt a nagyszerű alkotást. Az ikon szép, díszes és gondosan megmunkált ezüst borítót kapott, mely a kezeket nem, csak az arcokat hagyta szabadon. A Glükofilusz Istenanya-ikkonhoz képest egy kissé merevnek tűnik az Esztergomi Keresztény Múzeum Megváltó-ikonja (11. kép).

Ha tágabban értelmezzük a krétai-velencei görög ikonokat — vagyis olyan ikonokról beszélünk, amelyeket ezek hatására alkottak, de határozottan területéhez nem köthetők, s általában Kréta eleste után születtek — akkor ide sorolhatjuk az Iparművészeti Múzeum Stirbei hercegtől származó, méltán híressé vált ikonját (20. kép),



13. E. Tzanesz : Angyalí üdvözlét. 1640. Allami Múzeumok, Berlin



14. János evangélista, Szent Pál és Remete Szent Antal életéből vett jelenetek. 16. sz. Keresztény Múzeum, Esztergom

továbbá a hozzá kissé hasonló, a szentendrei Szerb Egyházművészeti Gyűjteményben található Hodigitria Istenanya szentekkel és az Istenanya életéből vett jelenetekkel ikont.[23] (21. kép) Ez utóbbinak mesterét is ismerjük Mitrofan mester személyében. A sok alakos, aprólékosan megfestett ikon kicsiny figuráin bizonyos merevség, nehézkesség és sablonosság érződik. Mindez valószínűsíti azt, hogy — bár a krétai-velencei festészet tágran értelmezett köréhez sorolhatjuk — a krétai-velencei területektől távol eső vidéken festhették. Mindezek ellenére jelentős alkotással állunk szemben. Ikonográfiája több szempontból is figyelemre méltó. A különösen sok szentet megjelenítő ikonon az Istenanya életéből vett jelenetek mellett főleg olyan görög szenteket találunk, akik a poszt-bizánci korban a görögség körében igen népszerűek voltak. Az alsó sorban balról jobbra haladva a lovon ülő Szent Györgyöt, majd az álló Szent Paraszkevit, vagyis Szent Piroskát, Szent Haralomposzt, Szent Alexandriai Athanasziaszt, Teologus Szent Gergelyt, Aranyszájú Szent Jánost, Nagy Szent Vazult, Szent Miklóst, Dionisziosz Areopagitiszt vagyis Areopágita Dienest és végül a lovon ülő Szent Demetert láthatjuk. Szent György fölött Szent Antal és Szent Naum, Szent Demeter fölött pedig Konstantin és Ilona alakja helyezkedik el. Az ikonok különleges vonása a felső, vízszintes képsor is, ahol egy sajátos deészisz-ábrázolást festett meg Mitrofan mester: a felhők között a Szentháromságot látjuk, baloldalt az imádkozó Istenanyával, jobboldalt pedig az imádkozó Keresztelő Szent Jánossal. Az Istenanyától balra angyalok csoportja — élén Mihály arkangyal. Keresztelő Szent Jánostól jobbra ugyancsak angyalok csoportja helyezkedik el, élén Gabriel arkangyallal. A többi kis kép kétoldalt balról lefelé, majd jobbról fölfelé haladva Krisztus életéből vett jeleneteket ábrázol: Krisztus imája a Getszemani Kertben, Júdás csókja, Krisztus Pilátus előtt, Krisztus megostorozása, Krisztust a keresztre viszik, Krisztus a kereszten, Krisztus siratása, Krisztus mennybemenetele. A középső részen, a főképen szokásos módon ábrázolták a barokkos díszekkel gazdagon ellátott trónuson az Istenanyát a gyermek Jézussal. Az Istenanyát két angyal koronázza meg. A középmező négy sarkán a négy evan-

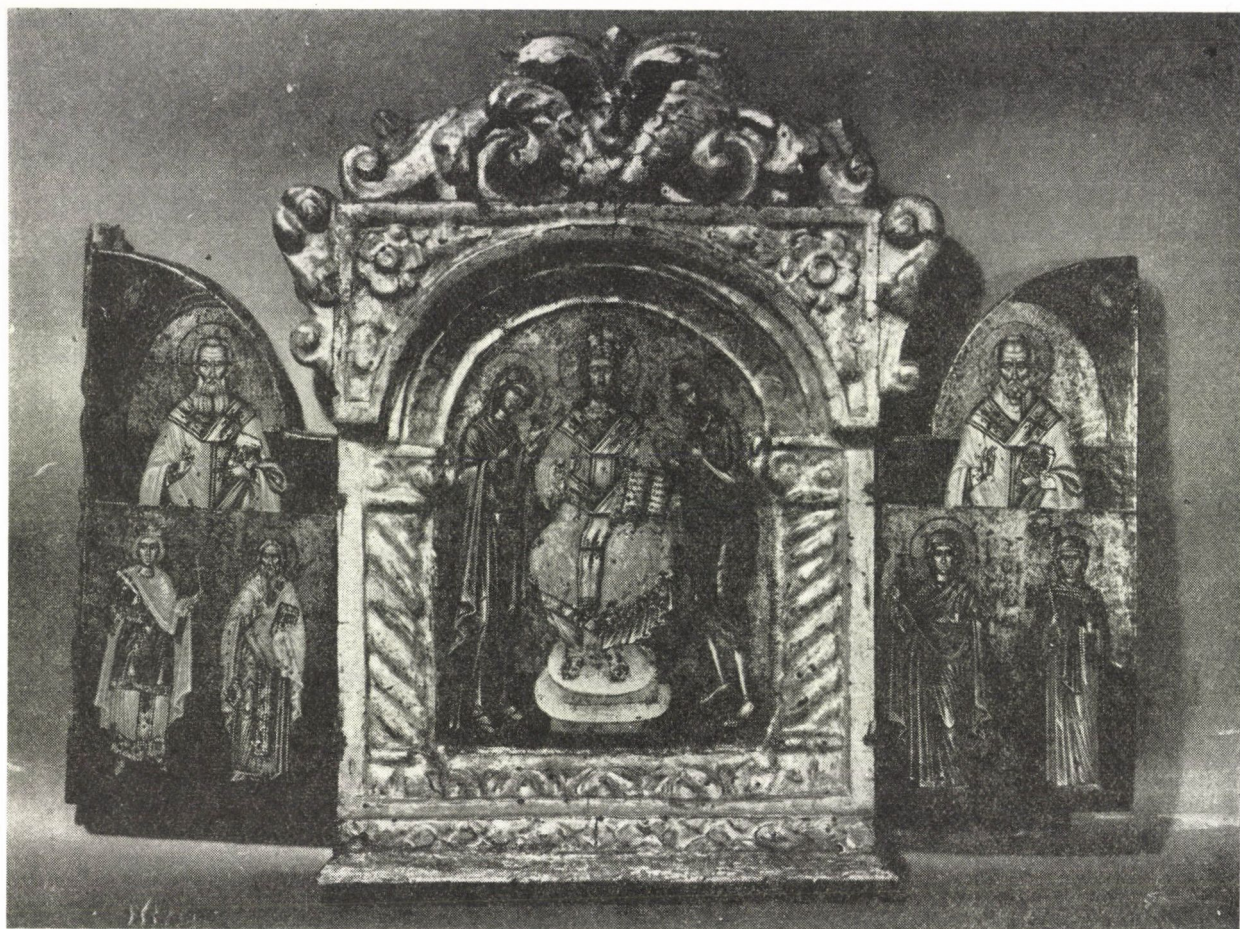
gelistát láthatjuk, miként az evangéliumos könyvek borítóján szokás.

A fenti történeti ismertetés és az elemzett példák alapján könnyen megállapíthatjuk, hogy a krétai iskola két, egymástól látszólag ellentétes forrásból táplálkozik. Az egyik a bizánci hagyományok folytatása, a másik a nyugati, főleg az itáliai hatás. Kréta szigetén korszakunkban az itáliai és a görög kultúra jól megért egymás mellett, illetve gyakran sajátosan összefonódott. A főváros, Iraklion városképe jellegzetesen itáliai. A város és egyben a sziget leggazdagabb lakói, politikai és gazdasági vezetői velenceiek voltak. Számos velencei és más itáliai festő is letelepedett a szigeten, és ott a velencei cinquecento vagy barokk nemegyszer legszebb alkotásait kiviteleztek. Az itt élő görögség köréből pedig a krétai ikonfestő iskola nemzedékei nőttek ki. Érdekes megemlíteni, hogy néhány ikonfestő gyakran dolgozott itáliai, tehát katolikus megrendelőknek és ilyenkor teljesen itáliai ízlés szerint tudott festeni, ha pedig görög megrendelést teljesített, akkor az említett kettős jellegű vagy hagyományos ikonokat készített.

Ezekről a kettős jellegű ikonokról, melyek a krétai ikonfestészetet képviselik, mondogatták régebben, hogy „görög és itáliai” módra készültek. A görög elnevezésen főleg a paleologosz kor ikonjait értették. Az itáliai elnevezés már több stílust takar. Elsősorban az itáliai, főleg az észak-itáliai barokkot jelentette, de ide köthetjük a toscanai trecento és quattrocento, az internacionális gótika az érett, kiváltképp a velencei cinquecento elemeinek nemegyszer megkésített átvételét. A nyugati hatás másik összetevője az itáliai mellett a német reneszánsz és barokk fametszetek voltak. E stílusjegyek mellett az itáliai ikonográfia is megjelent a krétai iskola ikonjain. A Madre della consolazione típus meghatározó jellegűvé vált, és gyakori a Pietà-ábrázolásokon a fekvő Krisztus alakja is, mely inkább közvetlenül itáliai hatásra formálódott, mintsem bizáncira. Itáliai hatásra jelentek meg nagyobb számban az ikonokon a nem szent személyek, a változatos mellékfigurák és állatok, főleg a kutyák ábrázolása.



15. Szent Fanuriosz. 16. sz. Keresztény Múzeum, Esztergom



16. Deészisz szentekkel. 17. sz. második fele. Iparművészeti Múzeum, Budapest



17. Hodigitria Istenanya. 1700 körül. Iparművészeti Múzeum, Budapest

b) Velence

Olasz földön a legnagyobb számban Velencében, a széles körű kapcsolatokkal rendelkező kereskedővárosban éltek görögök. Az itteni görögség legnagyobb része krétai eredetű volt, hiszen korszakunkban Kréta Velencéhez tartozott. A Velencében dolgozó görög ikonfestők nagy része is a krétai ikonfestő iskola stílusát képviselte, vagy éppen a krétai ikonfestő iskola egy részét alkotta, de sokan voltak olyanok is, akik más utakon jártak. Ezek a törekvések azonban nem voltak oly jellegzetesek, hogy külön iskoláról beszélhetnénk. Ha összehasonlítjuk a krétai ikonokat a velenceiekkel, akkor bizony igen nehéz, sok esetben nem is lehet elkülöníteni őket. Talán csak azt állapíthatjuk meg, kevésbé határozottan és igen sok kivétellel, hogy a velencei ikonoknál a hatások általában nem voltak eklektikusak. Főleg a velencei és azon belül is a kortárs művészet hatott. A hatás itt nem is annyira a motívumok átvételében, hanem az alkotások szellemének, az érett velencei barokk — és néha még a manierizmus — átplántálásában nyilvánult meg. A velencei görög ikonfestészetet egy, a városban történetileg kialakult hatalmas kollekció, a Szent György görög templom gyűjteménye[24] kitűnően reprezentálja.

c) Az Ion szigetek ikonfestő iskolái

Az Ion szigetek[25] is lényegében úgynevezett városi típusú ikonfestészet alakult ki, hiszen ezek a területek a két nagy városi központ, Kréta és Velence között alkotak hidat. A legjelentősebb központ a Zakynthosz sziget



18. A királyok imádása. 17. sz. második fele.
Keresztény Múzeum, Esztergom



20. Hodigitria Istenanya. 1700 körül. Iparművészeti
Múzeum, Budapest



19. Szent György és a sárkány. 1700 körül. Iparművészeti
Múzeum, Budapest

volt, melyet az olaszok „Il fiore di Levante”-nak vagyis Levante virágának is neveztek. Amikor Kréta 1669-ben a törökök kezére került, Zakynthosz még nagyobb szerephez jutott. Több krétai művész dolgozott itt.

Zakynthosz szigetén telepedett le például a már említett Eliasz Moszkosz krétai ikonfestő, aki itt a krétai ikonfestő iskolán belül új áramlatot teremtett, a sajátos ionit, melyre jellemző az itáliai eredetű, szentimentális figurák ábrázolása. Zakynthoszi eredetű művészek csak a 17. század vége felé jelentek meg, akkor, amikor Kréta már elesett. Ők szinte kivétel nélkül a krétai művészek tanítványai voltak. Közülük Szentasz és Kutrulisz neve vált ismertebbé. A sziget ikonfestészetének történetében új korszakot jelentett a 18. század, amikor a zakynthoszi ikonfestészet teljesen az itáliai festészet hatása alá került és teljesen elszakadt a tradícióktól.

Nagyjából hasonló a helyzet az Ion szigetek másik nagy központjában, az északon elterülő Kerkira vagy ismertebb nevén Korfu szigetén is. A közvetlen krétai hatás könnyen kimutatható. A már bemutatott Emmanuél Tzanesz és Theodorosz Pulakisz életük egy részét a szigeten töltötték. De ugyanilyen jelentősek voltak a közvetlen velencei kontaktusok is.

d) Égei-szigetek ikonfestő iskolái

Meglepő, hogy az Égei-szigeteken kibonatkózó ikonfestészetet az úgynevezett városi jellegű központok cím alatt tárgyaljuk, hiszen e területeken városi településekről nem beszélhetünk. Kisebb falvakat, szép falusi templomokat és néhány nagy kolostort láthatunk itt. A térség azonban teljesen a krétai ikonfestő iskola hatása alá került, sőt esetenként ennek részét képezte.

Még Patmosz szigetén sem, a híres és nagy múltú Szent János Evangélista Kolostorban sem alakult ki ön-



21. Mitrofan mester: Hodigitria Istenanya szentekkel és az Istenanya életéből vett jelenetekkel. 18. sz. eleje. Szerb Egyháztörténeti Gyűjtemény, Szentendre



22. Th. Pulakis: Ábrahám föláldozza Izsákot. A. Tsatsos Gyűjtemény

álló iskola. A helyi kolostori tradíciók nem befolyásolták úgy a krétai hatást, mint Athoszon vagy a Meteora kolostorvidéken. Patmoszon már a 16. században sok krétai művész dolgozott. A kolostor gyűjteményében is számos krétai ikont találhatunk. Patmoszon főleg a 18. században alakultak ki kisebb helyi műhelyek, de ezek művészei is főleg a Krétáról a török uralom elől elmenekült ikonfestőkből verbuválódtak.

A krétai művészet az Égei-tenger más szigetén is megmutatkozott. A legsokoldalúbb kapcsolattal a központi helyen fekvő — és egyébként kalózáiról is híressé vált — kis Mikonosz sziget rendelkezett. Jelentősége, miként az Égei-tenger szigeteinek, csak a 18. században nőtt meg. Itt dolgozott például a 18. század első harmadában Chrisztodulo Kallergisz. Ekkortájt festette — pontosabban 1734-ben — a Chiosz szigeten álló Panagia Krina templom falképeit Szagnosztisz Homatzasz. Ezek a kevésbé ismert falképek sajátos expresszivitásukkal ragadnak meg.

e) Az ún. „italo-görög” ikonfestészet kérdése

Az itáliai vonásokkal rendelkező görög ikonokat szokták italo-görög ikonoknak nevezni. Először orosz tudósok használták e kifejezést, főleg N. P. Kondakov a századforduló egyik legnagyobb bizantinológusa.[26] Később a katalógusok és az összefoglaló munkák[27] is átvették. Lazarev kettéválasztotta ezt a fogalmat. Italo-görög iskolának azt az iskolát nevezte, amelynek fénykora a 15. században volt és a velencei művészet hatása alatt bontakozott ki, míg az italo-krétai iskola későbbi jelenség volt, a 16. században indult fejlődésnek és a késő konstantinápolyi klasszicizmus linearitása, száraz részletező előadásmódja és akadémikus idealizálása képezte az alapját, amelyre az Itália, főleg Velence késő reneszánsz festészetének hatása épült. „Így jött létre az az italo-krétai stílus, mely lényegénél fogva igen hanyatló jelenség volt.” — írta V. N. Lazarev.[28]

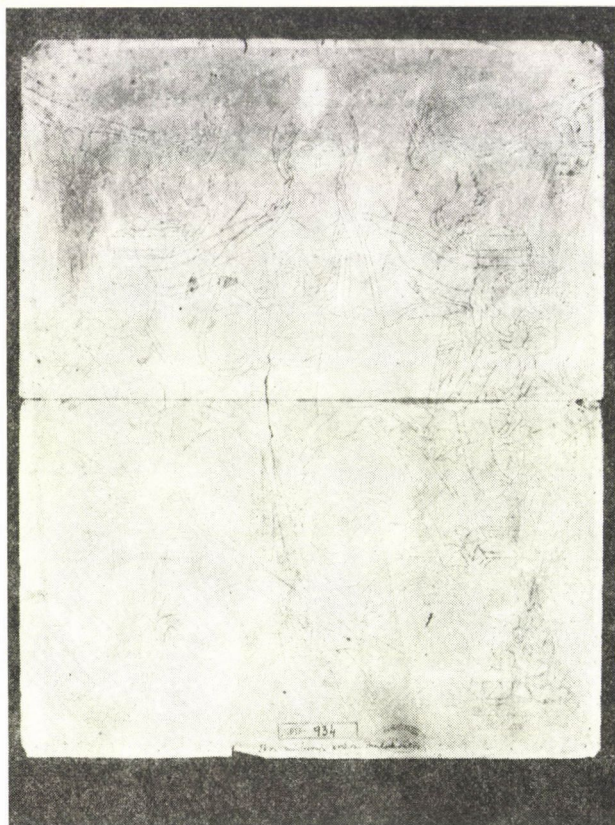


23. Bellehemi gyermekgyilkosság. 18. sz. első fele. Keresztény Múzeum, Esztergom

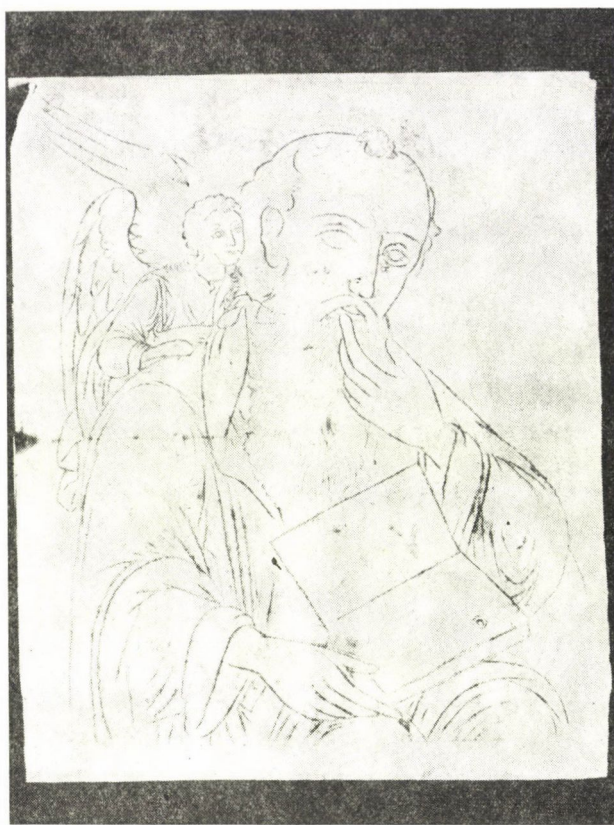
M. Chatzidakis szerint viszont az itáliai vagy általában a nyugati hatás nem tekinthető speciális vonásnak. A krétai és a velencei ikonoknak csak egy része itáliai-záló. Ezért helytelennek tartja mind az „italo-görög”,



24. Keresztelő Szent János. 18. sz. Bizánci Múzeum, Athén



25. Trónoló Krisztus. Ikon mintalap. 18. sz. Iparművészeti Múzeum, Budapest



26. János evangélista. Ikon mintalap. 18. sz. Iparművészeti Múzeum, Budapest

mind pedig az „italo-krétai” kifejezést.[29] Ugyancsak ellentétben V. Lazarevvel, M. Chatzidakis a krétai, a velencei és általában a posztbizánci görög ikonfestészetet magasra értékeli. Ami az „italo-görög”, illetve az „italo-krétai” kifejezést illeti, — e hagyományosan kialakult és elfogadott kifejezéseket — mégsem szerencsés használni, hiszen miként ezt részletesen bemutattuk, a velencei és a krétai ikonokat ért nyugati hatásban csak egy összetevőt jelentett az itáliai. A Krétán és Velencében dolgozó görög ikonfestők mégis csak a görög nemzeti művészet részét képezték, mélyebb kapcsolatot nem teremtettek a katolikus Itáliával, sok helyütt a tisztán bizánci tradíciók folytatódtak. Ez a két kifejezés tehát azért nem pontos, mert túlságosan hangsúlyozza az itáliai vonásokat. Helyesebb krétai, velencei, görög művészetről beszélni, mely erős itáliai hatás alatt fejlődött.

Az értékeléssel kapcsolatos szélsőséges vélemények eldöntése már nem ilyen egyszerű. A posztbizánci görög művészet korántsem foglalt el oly jelentős, nemegyszer vezető helyet, mint a maga korában a bizánci művészet. De nem tekinthetjük a posztbizánci görög festészetet mindenképpen hanyatlónak, hiszen stílusát tekintve gyakran szépen tudta átmenteni Bizánc legnemesebb hagyományait, máskor mindezt érzékenyen nyugati hatásokkal ötvözte, néha pedig egészen egyéni expresszív stílust is teremtett. Ikonográfiai vonatkozásban mindenképp igen gazdag volt és néhány újdonság is született. Széles körű hatását sem szabad figyelmen kívül hagyni. Magas mesterségbeli tudást, bizánci hagyományokat itáliai vonásokkal fölfrissítve terjesztett el az északra vándorló görögök által sok helyütt a Balkánon egészen az orosz területekig.

2. KOLOSTORI KÖZPONTOK

a) Athosz. A krétai-athoszi festészet kérdése

A kolostori központok közül két nagy kolostor együttes emelkedik ki, az egyik az Athosz hegyi, vagyis a híres Szent hegyi kolostorok, a másik a Meteora kolostorok. A Szent Hegy korszakunkban már több száz éves festészeti múltra tekinthet vissza, amelyből elegendő megemlíteni a Karie központban álló Protaton templom Panaszelinosz[30] által festett 14. század eleji freskóit. A 16. században Athosz művészete megújult.

Ennek okát abban kereshetjük, hogy Konstantinápoly bukása után Athosz független maradt, s a török Portával viszonylag jó diplomáciai kapcsolatot tudott kialakítani. Így a görög földek között kivételes helyzetet

foglalt el, hiszen a görög területek nagy része török, másik része itáliai fennhatóság alá került. Sajátos helyzetét az is kiemelte, hogy Athosz egyben nagy nemzetközi központtá, pontosabban a keleti kereszténység népeinek nagy kulturális és művészeti centrumává vált. Sok szerb, bolgár, román és orosz szerzetes vándorolt ide.

E nagy kultúrközpont a krétai művészeket is vonzotta. Nem egy krétai festő éppen itt alkotta meg életének fő művét. Krétai Teofanésznek Athoszon készült munkáiról már beszéltünk. Kiemelkednek a Nagy Lavrában álló Szent Miklós-kápolna 1560-ban készült falképei. Mestere, Frangosz Kasztellanosz az apostolok között Platón is

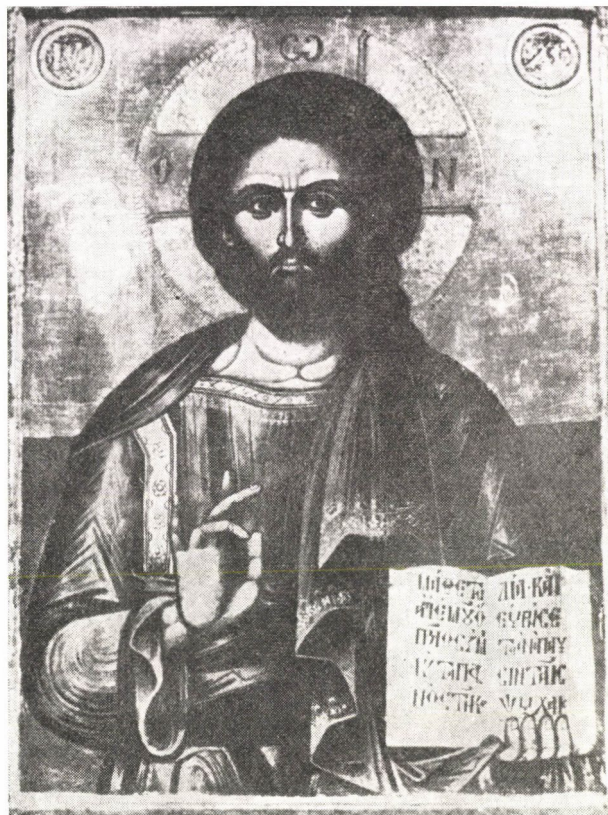
megfestette. Ez az ikonográfiai sajátosság jól utal a krétaiak és az athosziak kibontakozó neoplatonizmusára. De megfestette a Lavre alapítójának, athoszi Athanasziosz életének jeleneteit is. Ezek az alkotások egyrészt arra utalnak, hogy a krétai iskola magas szintű művészetet teremtett itt, másrészt pedig arra, hogy e művészet több új elemet is tartalmaz, melynek forrását a Szent Hegy speciális kolostori életében, sajátos egyházszerkezeti fölépítésében találhatjuk meg. Ezért beszélhetünk krétai-athoszi festészetről.

Mint említettük, Athoszon a falképfestészet lényegesen nagyobb szerepet játszott az ikonfestészetnél. Azonban nem helyes az ikonfestészetet teljesen háttérbe szorítani, mint ahogy azt Chatzidakis tette a görög posztbizánci festészeti iskolákat egyébként sokoldalúan és igen alaposan bemutató alapvető tanulmányában.^[31] Az athoszi ikonok egyre csodálatosabb képet mutatnak az utóbbi évek feltárásai során, és az athoszi ikonfestészet igazi súlyát az is bizonyítja, hogy éppen itt íródott az az erminia, vagyis festészeti kézikönyv, mely számos oldalt szentelt az ikonfestészetnek. Ezt a munkát azért is érdemes részletesen bemutatni, mert sok megállapítást tehetünk az athoszi és általában a posztbizánci ikonfestészetéről.

Ezt a nagy forrásértékű kézikönyvet Didron francia régész találta meg 1839-ben az Athosz hegyi Eszfigmeniu kolostorban. Hat év múlva francia fordításban Victor Hugónak ajánlva adta ki.^[32] Ennek az érdekes festészeti útmutatónak a szerzőjét is ismerjük Dionisziosz festő és szerzetes személyében. Említésre méltó a magyar művészettörténetírás szempontjából, hogy e erminia részleteit Éber László már századunk elején szép stílusban megfogalmazott magyar fordításban kiadta.^[33]

Dionisziosz a bevezetőben így ír:

... Arra törekedtem, hogy gyarló művészetemet, melyet gyermekkorom óta sok fáradság és idő árán tanul-



28. Hodigitria Istenanya. 18. sz. első fele. Magyar Orthodox Adminisztrátúra, Budapest



27. Tanító Krisztus. 18. sz. első fele. Magyar Orthodox Adminisztrátúra, Budapest

tam, tehetségemnek megfelelően gyarapítsam és Manuel Panselinos thessaloniki mestert, ki a holdhoz hasonlóan ragyog, a szent Athosz hegyen levő szent képei és gyönyörű templomai alapján követtem... Az volt törekvésem, hogy ezt a művészetet, melyet gyermekkorom óta tanultam, a ti hasznotokra, kartársaim, gyarapítsam, ebben a könyvben megmagyarázzam és pontosan följegyezzem: valamennyi méretet és ábrázolási módot, a testszín és színek festését, a természeti dolgok méreteit és kivitelét, a krétai festők némely eljárását, a kencék, enyv, gipsz és aranyozás előállítását, továbbá a falfestés hagyományait, az ó- és újtestamentum egész körét az egyes történetek, csudák és példabeszédek ábrázolásával és a megfelelő prófétaföliatokkal együtt, az evangélisták, apostolok, valamennyi kiváló szent neveit és ismertető jeleit, részben vértanúságukat és csudatetteiket is, ahogy azok a naptárban el vannak osztva; továbbá a templomok kifestésének módját és egyebeket, ami a mi tudományunkra nézve hasznos...^[34]

Ébből az idézetből máris kiténik, hogy Athoszon a helyi hagyományok kiemelkedő szerepet kaptak. A nagy példakép a 14. század elején működő, már általunk is említett Panszelinosz mester volt. De az athoszi festészet másik forrására is föl kell figyelniünk. Dionisziosz mester a „krétai festők némely eljárásáról” is megemlékezik.

Különösen részletesen foglalkozik a fatáblára való festés technikájával s ez jól bizonyítja az athoszi ikonfestészet jelentőségét és fejlettségét.

„Ha a képeket gipszalappal akarod ellátni és a képek nagyok vagy számosak, főzz ki állatbőröket, hogy friss enyvet nyerj belőlük, ahogy megmagyaráztuk, mert a régi enyv megszavanyodik, ha az alapok elkészítése sok időt vesz igénybe... Vond be a képet vékony enyvréteggel, de vigyázz, hogy ne csillogjon és ne képezzen hólyagokat, hanem teljesen beszívódjék a deszkába. Ha a nap süt, tedd ki sugarainak ezt az első réteget,



29. Szent György és a sárkány. 18. sz. első fele. Magyar Orthodox Adminisztratúra, Budapest

hogy a nedvesség kipárologjon belőle; utóbb már nem szabad a deszkát a napnak kitenni, mert a gipsz megvetemednék. Ha a táblák megszáradtak, keverj gipszet és jó enyvvet olyan mennyiségben össze, hogy három-négy réteghez elég legyen. . . Rakd föl tehát a gipszet több vékony rétegben, hogy jó gipszalapot nyerj. Ha jó az idő és attól félsz, hogy a gipsz meg talál repedni, készíts erős enyvvet, szitáld meg és tartsd hűvös helyen, ha pedig gipszelni akarsz, keverj kellő mennyiségű gipszet hozzá, tégy így a második rétegnél is és így tovább, míg készen nem vagy. Így nem reped meg, míg ha az enyv sokáig együtt van a gipsszel, megromlik. Azután lecsiszolod, megfested és megaranyozod a képet.”[35]

A kézikönyv nagy részét ikonográfiai előírások alkotják. Azonban még az ikonográfiai előírások sem voltak mindig hagyományörzők. A Krisztus születése-jelenet előírásaival Dionisziosz igazi barokk kompozíciót kívánt megfestetni. A barokk vonások valószínű, hogy Krétáról származnak, hiszen már a 16. századtól kezdve rendkívül sok krétai ikont találunk itt. Bár a krétai ikonfestészettel szorosan összefonódott a Szent Hegy művészete, mégis e művészet kevésbé világias, kevésbé pompakedvelő, jobban ragaszkodik a nemes, bizánci hagyományokhoz, és az itálianizáló vonás is kevesebb. Athosz művészetének földolgozása egyre nagyobb méretekben folyik, kitűnő forrásmunkák látnak napvilágot,[36] és egyre több ikon tárulkozik föl, melyek még bővíthetők és pontosíthatják a Szent Hegy ikonfestészetéről kialakított képünket.

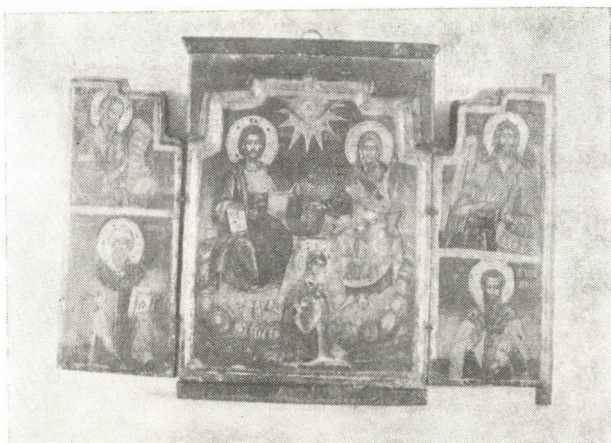
b) *A Meteora kolostorvidék. A krétai-meteorai festészet*

Az athoszi kolostorok ikonfestészetéhez képest lényegesen kisebb jelentőségű a „ta meteora monoasztéria”, vagyis a „kolostorok a levegőben” elnevezésű terület ikonfestészete. Ezek a kolostorok ritka és megdöbbentő



30. Szent Naum. 1770 körül. Szerb Egyháztörténeti Gyűjtemény. Szentendre

természeti szépségű, különálló és magasba törő sziklákra épültek, s valóban úgy tűnik, mintha a levegőben lebegnének. Ikonfestőik ebben a viszonylag jól elzárt világban alkottak. De a terület már legkorábbi korszakában is kapcsolatban állott Athosszal. Az egyik nagy, kolostor-



31. Szentháromság kiválasztott szentekkel. 18. sz. Benaki Múzeum, Athén



32. Hodigitria Istenanya kiválasztott szentekkel. 1780 körül.
Herman Ottó Múzeum, Miskolc

alapító Varlaam is Athosról érkezett ide, társával, a már említett athoszi Athanasziosszal. De kapcsolatai még szerteágazóbbak voltak. Az itt álló legnagyobb kolostor, a Nagy Meteoron a szerb uralkodó család támogatását is élvezte.

A posztbizánci korszak a környező földnek török uralma miatt nagyobb elzártságot hozott, azonban a főleg Athosz közvetítette krétai művészet eljutott e kolostorok falai közé. A nagy híró freskófestészettel rokonságot mutató ikonfestészettel itt valóban kisebb szerepet kapott, s ezért csak röviden emlékezünk meg e kiemelkedő művészeti jelentőségű, érdekes kolostoregyüttesről. A krétai kapcsolatokat jól reprezentálják krétai Teofanésznek 1527-ben készült, már említett falképei az Ajosz Nikolaosz tu Anapafsza kolostorban. Ugyancsak krétai művész, Frangosz Kasztellanosz festette a legjelentősebb kolostor-



33. Istenanya a gyermek Jézussal. 18. sz. vége. Benaki
Múzeum, Athén

nak, a Varlaam kolostornak a falképeit, ahol mozgalmas jeleneteket, portrészzerűen megfestett arcokat és sok-sok alakot láthatunk. Már e két emlék alapján is joggal beszélhetünk krétai-meteorai festészetről.

3. VIDÉKI KÖZPONTOK

A vidéki központok elnevezés nemcsak egy-egy olyan kisebb területi központot jelöl, ahol viszonylag egységes ikonfestészeti alakult ki, hanem egyben olyan centrumokat is, ahol falusi típusú ikonfestészeti bontakozott ki. Ezekben a kisebb falvakban, ellentétben a városi és a kolostori ikonfestészeti jegyei is jól kimutathatók. E sokféle összetevőkből fejlődött ki a sajátos, sokoldalú és érdekes, úgynevezett vidéki vagy falusi ikonfestészeti. E területek emléktanyájának a részletes fölmérése még nem történt meg, így csak fő vonásaiban, igen vázlatosan tudjuk megrajzolni ezeket a központokat.

a) Nyugat-Makedónia

Nyugat Makedónia legjelentősebb művészi centruma Kasztoria volt, melyet joggal neveztek Makedónia gyöngyszemének. Már korszakunk előtt is jelentős festészet bontakozott itt ki, s ezek az eredmények szervesen folytatódtak. Kasztoria számára a 16. század is virágkort jelentett. 1547-ben festette ki Onufriosz festő a Szent Apostolok templomát, mely jó példa a helyi és a délről jövő tradíciók összefonódására. Másfajta stíluskeveréssel is találkoztunk Kasztoriában. Ilyen például a Mavriotissza templom Eusztathiosz mester által 1552-ben festett falképe. Itt egyrészt megtalálhatjuk a krétai-



34. Szent Haralampusz. 1812. Benaki Múzeum. Athén

athoszi és a régi makedón iskola jegyeit. Az arcok részletező megfestése krétai-athoszi ikonokat idéz, míg a mozgalmas kompozíció és a viszonylag gazdag színű drapériák a régi makedón iskola továbbéléséről tanúszkodnak. A harmadik csoportba az önálló utakat törő alkotások tartoznak. Ezt az irányzatot képviselik a Kasztoriától nem messze keletre elterülő Veriában álló Szent Miklós-templom 1571-es vagy a Szent Kirikosz-templom 1582-es falképei. E két alkotás azonban kevésbé kifinomult és nehézkes.

b) Ipirosz

Ipirosz nem rendelkezett olyan nagy festészeti hagyományokkal, mint Nyugat Makedónia. Korszakunkban, főleg a 17. században független művészet alakult itt ki, olyan, amely kevés hatást fogadott be, inkább kisugározta messzi tájakra művészetét. Az itt működő számos festőcsoport eljutott Makedóniába, Thesszáliába és az Athosz hegyre is. Műveiken spontán fölfogást és naiv realizmust

figyelhetünk meg. Erre a naiv és népművészeti jellegű fölfogásra jó példa az athéni Benaki Múzeum „Istenanya a gyermek Jézussal” című ikonja (33. kép), mely már a 18. század végén készült. Számos, stilisztikailag hozzá közel álló ikonnal találkozhatunk a közép-balkáni területeken.

c) Thesszália, Közép-Görögország és Attika

Thesszáliában és Közép-Görögországban főleg kolostori és krétai hatások mutatkoztak. A Meteora kolostoroktól nem messze elterülő Kalambaka és Karditsza települések ikon- és freskófestészete emelkedett ki, viszonylag szabad ikonográfiával.

Attikában a legkiemelkedőbb emlék az Athéntól keletre levő Keszariáni kolostor főtemploma előcsarnokának falképei. A föliratból megtudhatjuk, hogy a „Peloponnészoszról jött Ioannész Hipatosz keze festette 1682. augusztus 20-án.” A különböző hatások között a legszembevetőbb az Athosz hegyi ikonográfia. Figyelemreméltók a hétköznapi életből vett részletezően megfestett jelenetek, a cipekedő emberek, a fát fűrészelők ábrázolása. E falképeken sokféle előadásmód keveredik. A könnyed ábrázolásokat helyenként szigorúbbak váltják föl. A Joachim és Anna imájának jelenete eleganciájával tűnik ki. Sok helyütt egyszerű, józan és precíz kontúrokat figyelhetünk meg. A kis méretű és hangsúlyozott elválasztó vonalakkal elkülönített képsorok az ikonokat idézik. Valószínű, hogy Ioannész Hipatosz ikonokat is festett.

d) Peloponnészosz

Peloponnészosz jelentős ikonfestő terület volt, bár a hiányos föltárások miatt még kevés ikont ismerünk. De, hogy nagyobb méretű ikonfestészet bontakozott ki, azt onnan tudhatjuk, hogy sok írott forrás emlegeti az itteni ikonokat. Peloponnészosznak mint ikonfestészeti központnak nagyobb szerepe az is utal, hogy az előbb említett Hipatosz mester is Peloponnészoszról származott és ezt a fölirat külön hangsúlyozza. Egyébként írott forrásokból az is ismeretes, hogy a peloponnészoszi Kakavasz festő család három nemzedék festőt is adott, akik 1565 és 1668 között dolgoztak.

e) Ciprus

Cipruson magas színvonalú ikonfestészet alakult ki, mely egészen a 16. század elejéig virágzott [37] és viszonylag jól egymásra épülő, egységes képet mutatott. A krétai-athoszi hatás a 16. század végén jelent meg, s ettől kezdve szinte minden kapcsolat megszakadt a helyi tradíciókkal.

f) Kisázsia

Kisázsiaiban igen sok ikon készült korszakunkban is, bár ezek az ikonok kívül maradtak a görög ikonfestészet általános irányzatán. Ezt a kört sokan a posztbizánci görög ikonfestészet keleties iskolájának nevezik. Ezek az ikonok főleg népművészeti jellegűek. Kivételt csupán a 16. századi trebizonti ikonok képeznek.

4. A GÖRÖG IKONFESTÉSZET KISUGÁRZÁSA

a) Balkán és Oroszország

A görög ikonfestészet elsősorban a balkáni területeken hatott, mely a földrajzi közelség és a görögök nagyfokú vándorlásai alapján is sejthető. Korábban szinte az egész Balkánon döntő szerepet tulajdonítottak a görög művészetnek. Bár a hatás kétségtelenül jelentős volt, ma már tudjuk, hogy ott, ahol görög nyelvű föliratot látunk,

korántsem biztos, hogy görög művész munkájával állunk szemben. A görög nyelv ugyanis egyházi körökben a délszláv és a román nyelvterületen is nagy szerepet játszott, s szerb, bolgár vagy román művészek gyakran görög fölirattal látták el ikonjaikat. Voltak olyan művésztörténészek, mint például a bolgár Filov [38] vagy a

román Jorga[39], akik a nemzetektől független, stílusjegyek szerinti földolgozást javasoltak. Ezek az elgondolások általában igen előremutatók, azonban a posztbizánci balkáni ikonfestészetben a nagyobb stílusjegyek rendszerint egybeesnek a nemzetek szerinti kultúrkörökkel, s ez már — igaz, még elég nehezen — a késő bizánci korszakban is több helyütt kimutatható. A görög inspiráció persze sok helyütt csak nagyon áttételesen jelentkezett. Írott forrásokból tudjuk például, hogy Moldvában a 16. században több görög festő is dolgozott, mint például Krétai Nikolaosz, Trikallai Georgios vagy Zantei Stampello.

Bulgáriában is nagy szerepet játszott a görög hatás, különösen — az egy kicsit nemzetközinek is tekinthető — athoszi iskola hatása.[40] A paleologosz korban megfigyelhető görög hatások a posztbizánci időszakban szervesen folytatódtak. Jó példa erre a plovdivi Állami Művészeti Képtár híres 16. századi Trónoló Szent György-ikonja. Érdekes, hogy a szakirodalom a 12. századtól a 16. századig datálja.[41] Bár erősen archaizáló ikonról van szó, az aprólékos, részletező megfestés mégis elárulja korát, a 16. századot. A műremeket a szépen megfestett plasztikus hatású arc, sajátos enyhe pirjával, valamint a pontos rajz, a megfelelő arányok és a nyugodt kompozíció teszi igazán értékké és e jegyek egyben a görög hatásra is árulkodnak. Szintén a paleologosz-kori görög ikonok hagyományának tisztelete érződik a plovdivi Metropolia gyűjteményében látható, megkapóan ünnepélyes Szent Konstantin- és Szent Ilona-ikonon. P. Toteva[42] szerint 15. vagy 16. századi alkotás. Az öltözékeken látható apró, fehér foltok, továbbá a díszes és részletező megfestés alapján ezt az ikont is talán inkább a 16. századhoz köthetjük. A plovdivi területen a 17. században is jól követhető a görög ikonfestészet kisugárzása. Ez egyrészt úgy mutatkozik meg, hogy — megkésve — a késő reneszánsz motívumok igen nagy számban megjelennek, melyek a posztbizánci görög ikonok közvetítésével jutottak el a délbolgár területekre. Másrészt figyelemre méltó, hogy még ekkor is eleven volt a Paleologosz-kor görög ikonjainak nagy megbecsülése és befolyása. Bár a 18. században is fellelhető bolgár földön a görög hatás, de ekkor — főleg pedig a század vége felé — az orosz háttérbe szorítja a görögöt. Szerb területen is nagy hatással voltak a görög ikonok. Mindenekelőtt érdekességként két mintalapot említünk meg, melyek már csak azért is figyelemre méltók, mert a mintalapok igen kis példányszámban maradtak fenn, hiszen használatuk során általában teljesen tönkrementek. Ezzel a két jó kvalitású és jó állapotban fennmaradt, értékes mintalappal a budapesti Iparművészeti Múzeum adattára büszkélkedhet. Az egyik a trónoló Krisztust ábrázolja (25. kép). A papírlapon a vonalakat apró lyukak alkotják. A másikon János evangélistát láthatjuk (26. kép). Mindkét mintalap itáliai stílusú vonásokat is mutat — a legfeltűnőbb a gazdag díszítésű trónus késő reneszánsz és barokk elemei — s ezek egyaránt elterjedtek a közép-balkáni görög diaszpóra körében, továbbá szerb és kisebb részben román területeken is. Éppen az ilyen mintarajzok is segítettek az itáliai stílusú görög ikonfestészeti stílus gyors és széles körű elterjedésében s a késői, 18. századi alkotásoknál már igen nehéz eldönteni, vagy határozottan állítani, hogy balkáni diaszpórában élő görög mester, vagy más nemzeti iskolához tartozó balkáni mester készítette-e.

De vannak természetesen olyan szerb ikonok is, ahol a görög hatás kimutatható. Ilyen az a jelentős ikon, amelyen egy kisé a korai posztbizánci görög ikonok szigorúságát érezzük s a Hodigitria Istenanyát ábrázolja. Az ikont — a jobb oldalt lent fekete mezőben elhelyezkedő pirosbetűs fölirata szerint — Petr Monasztíri (Monasztirly, Monostolyi Péter) kegyeleti ajándékként készítette 1660-ban.[43]

Egyébként a posztbizánci szerb ikonfestészetben a görög hatás, — amely főleg Dalmáciából és Velencéből származott — bár jelentős volt, de korántsem játszott oly nagy, központi szerepet, mint ahogy azt még néhány évtizeddel korábban feltételezték.

Orosz földön a bizánci korszakban a görög művészet gyakran megtermékenyítő és föllendítő szerepet játszott.

A posztbizánci korszakban az orosz ikonfestészet már igen eltávolodott a görögötől. Az Oroszországban csak kisebb számban dolgozó görög művészek a paleologosz-kor hagyományait ápták és egészen kivételesen némelyek az itáliai stílusú vonásokat is. Az itáliai stílusú vonások azonban gyakran a közvetlen itáliai és nyugat-európai kapcsolatokból kerültek az orosz festészetbe.

A krétai-velencei ikonok hatását a budapesti Iparművészeti Múzeumnak egy finoman megfestett, technikailag is kifogástalan, bizonyára jelentős műhelyből származó ikonja érzékelteti (7. kép). Talán Moszkvában dolgozó görög mester, de valószínűbb, hogy görög hatás alatt álló orosz mester készítette. Az ikonon késői, orosz, aranyozott ezüst ikonborítót, vagyis okládót láthatunk. Az ötvösjegyekből kiderül, hogy Moszkvában készítette egy Sz. D. monogramú mester 1838-ban.[44] A borító alatt, fent az ikon megfestésének idejénél jóval későbbi felirátán az ikon elnevezését olvashatjuk oroszul: „Nye rüdj menyje matyi”, azaz „Ne sirass engem anyám”. Ikonográfiai és részben stilisztikailag is hasonló néhány szép orosz ikont találhatunk a moszkvai Tretyakov Képtárban, a stockholmi Nemzeti Múzeumban és egy stockholmi magángyűjteményben.[45]

Ezek a példák azonban korántsem jellegzetesek. A posztbizánci orosz ikonfestészetben igen kivételeseknek számíthatnak. Az orosz ikonfestészet a posztbizánci korban már teljesen önálló utakon járt s hatása erősen kisugárzott a balkáni szláv területekre, ahol esetenként sajátosan keveredett a helyi és a görög tradíciókkal.

b) Magyarország

Magyarországon jelentős görög emlékanyaggal találkozunk. Ennek egy része Magyarországon készült, másik részét a gazdag görög kereskedők hozták magukkal, továbbá egyházi ajándékozások révén is sok műkincs került Magyarországra. A magyarországi görögök kultúrájával foglalkozó, a téma jelentőségéhez mérten viszonylag kevés publikáció között elsősorban történeti[46] egyháztörténeti[47] és nyelvészeti[48] munkákat találunk, melyeknek egy része művészettörténeti szempontból is lényeges. A magyarországi görög diaszpóra művészetével Somogyi Árpád külön könyvben foglalkozott.[49] Azonban a magyarországi görög művészet, különösen a magyarországi görög ikonok részletes föltárása és földolgozása a kutatás szép és sokat ígérő jövőbeli feladata. Ezúttal csak — igen vázlatosan — néhány érdekes adata és szempontokra hívnánk föl a figyelmet.

Ismeretes, hogy a török elől menekülve sok görög vándorolt Magyarországra. Különösen nagy számban érkeztek hazánkba a 18. század első évtizedeiben, akkor, amikor a karlócai béke után lehetőségük nyílt az úgynevezett kettős állampolgárság elnyerésére, mely jelentős kereskedelmi előnyöket biztosított. A görög kereskedők először Kelet-Magyarországon működtek, de tevékenységük hamarosan kiterjedt Magyarország egész területére. Több helyütt alakították meg kompániájukat, azaz érdekképviselői szervüket, élén bíróval és esküdtekkal. 1708-ban alakult például a kecskeméti kompánia, 1720-ban a miskolci 1725-ben a tokaji. Jelentősebb görög kereskedelmi és egyben kulturális központok Áradon, Bártfán, Brassón, Budán, Debrecenben, Egerben,[50] Eperjesen Gyöngyösön, Győrött, Kassán, Komáromban, Miskolcon,[51] Munkácson, Nagyváradon, Pesten, Ráckeven, Szentendrén, Tokajban,[52] Vácott és több más gazdaságilag és kereskedelmileg fontos szerepet játszó városban alakultak ki.

Ezen a kedvező gazdasági talajon bontakozott ki a magyarországi görög művészet. A gazdag és művelt magyarországi görögök templomai nemcsak magas szintű művészettel, hanem jó minőségi és drága anyagok felhasználásával és igényes megmunkálásával is kitűnnek. Míg a templomok berendezési tárgyai a posztbizánci görög művészetnek szerves részét képezik, s a magyar művészettel való kapcsolatát csak ritkán figyelhetjük meg, addig a templomépület elsősorban a magyarországi barokkhoz kötődik és csak kisebb mértékben a poszt-

bizánci görög művészethez. A miskolci görögök például nagy kupolájú, centrális elrendezésű templomot kívántak építeni.[51] A terv elkészült, de kivitelezésre nem került. Egy évvel később azonban 1785-ben, nem a posztbizánci görög hagyományokat követő, hanem a szokásos magyarországi — tehát a hosszanti elrendezésű — templom terve készült el, melynek Adami János (Johannes Adami) olasz származású építész lett a kivitelezője. A templom ikonosztázisának faragványait Jankovics Miklós szerénsségi faszbórsz készíttette. Ő faragta egyébként néhány évvel később a görögök pesti templomának ikonosztázisát is. A miskolci ikonosztázis ikonjait és a templom falképeit a pesti görög templom ikonosztázisának festője, Anton Kuchelmeister bécsi művész készítette.[54]

Már ebből a néhány adatból is sejthető, hogy — miként az előbb említettük — a magyarországi görög, illetve görög megrendelésre kialakult művészet jelentősen összefonódott az osztrák—magyar barokk és klasszicista[55] művészettel, s a posztbizánci görög hagyományokhoz gyakran csak kisebb mértékben ragaszkodtak. Ez első sorban az épületekre, a falképekre és általában a nagyobb méretű, és nagyobb költséggel készült alkotásokra vonatkozik. A behozott vagy a Magyarországon készült ikonoknál a posztbizánci művészettel való szerves kapcsolat viszont általában igen jól megfigyelhető.

A miskolci Herman Ottó Múzeum Hodigitria Istenanya ikonja a kor és a terület jellegzetes alkotása.[56] (32. kép) Az ikon közepén az Istenanyát láthatjuk a gyermek Jézussal, balra fönt Szent Miklóst, jobbra fönt pedig Szent Athanasioszt. Lent balról jobbra haladva Szent Györgyöt, Szent Demetert, Szent Haralamposzt és Szent Naumot ábrázolta a művész. Az arcok, különösen az Istenanya arcának megfestése helyezi az ikont az átlá-

gos alkotások fölé. Sajátos vonás a képsík két, illetve három téglalapra való felosztása, az aprólékos vékony vonalas megfestés, a kevésbé jó minőségű festék s az arany viszonylag kis méretű használata. Gyakran pedig aranyfesték nélkül készültek ezek az ikonok. Az ilyen jellegű alkotások nagyrészt a közép-balkáni területeken terjedtek el, melyeket főleg a balkáni diaszpórában élő, gyakran vándorló görög vagy erősen görög hatás alá került ikonfestők festettek, s hasonlóak készülhettek a történelmi Magyarország területén is a 18. század utolsó harmadában.

Az úgynevezett közép-balkáni és részben magyarországi görög diaszpórához köthető ikon például a miskolci Herman Ottó Múzeum Szentháromság kiválasztott szentekkel ikonja[57] vagy a hozzá közel álló Szentháromság-ikon a Magyar Orthodox Adminisztratúra Gyűjteményében.[58] Hozzájuk képest egyszerűbb és alacsonyabb színvonalú későbbi alkotás, mely mégis bizonyos rokonságot mutat velük a „Tebenned örvendezik...” elnevezésű ikon ugyancsak a Magyar Orthodox Adminisztratúra gyűjteményében.[59]

A magyarországi görög ikonfestészet természetesen még számos alkotással büszkélkedhet. Igen gyakran a stílusjegyek alapján nem határozható meg pontosan, hogy Magyarország területén készült-e az alkotás, vagy általában a közép-balkáni görög diaszpóra vándorló mestereinek körében. Éppen ezért Magyarország területén önálló helyi görög ikonfestő iskoláról nem beszélhetünk. A nemzetiségi szempontból viszonylag kis számú, ám rendkívül magas művészi kultúrát teremtő magyarországi görögség festészete még alapos és árnyalt bemutatásra vár.

Ruzsa György

JEGYZETEK

- 1 V. N. Lazarev: Isztorija vizantijjszkaj zsvopiszi. T. I. Moszkva, 1947. 257–258.
- 2 Ch. Diehl: Manuel d'Art byzantin. T. II. Paris, 1926. 865.
- 3 O. Wulf—M. Alpatoff: Denkmäler der Ikonmalerei. Helle-rau bei Dresden, 1925. 222–224.
- 4 L. Mircović: Die italybyzantinische Ikonmalerfamilie Rico. In: Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare. 10 (1936). 129–134.
- 5 M. Cattapan: I Pittori Andrea e Nicola Rizo di Candia. In: Thesaurismata. Tom. 10. 1973.
- 6 L'Art Byzantin — Art Européen (katalógus). Athén, 1964. Nr 266., 284.
- 7 M. Chatzidakis: Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque. In: Mnimosynon sophias Antoniadi. Velence, 1974. 195. és 91. jegyzetpont.
- 8 M. Chatzidakis: Recherches sur le peintre Théophane le Crétois. In: Dumbarton Oaks Papers. 1960–1970.
- 9 J. Djurić: Ikonos de Jugoslavie. Belgrad, 1961. N° 8.
- 10 Ch. Patrinelis, A. Karakatsanis, M. Theocharis: Stavromikita Monastery. (Athén, 1974.)
- 11 L. bővebben: M. Chatzidakis: Mercantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. (LIX). Berlin, 1940.
- 12 Vö. L. D. Mertziós: D. Theotokopoulos, nouveaux éléments biographiques. In: Arte Veneta, 1961. H. E. Wetthey: Il Greco and his School. Princeton, 1962., M. Chatzidakis: The Early Work of Domenico Theotokopoulos. In: Epoches. 1963. 4. Ez utóbbi tanulmány újabb kiadását l. Domeniko Theotokopoulos. Benaki Museum. Athén, 1979. (katalógus).
- 13 S. Bettini: M. Damasceno et l'inizio del Secondo periodo dell'arte cretese-veneziana. In: Atti del R. Istituto Veneto di Scienze. 1934–35, parte 2.
- 14 N. Drandakis: O Emmanuel Tzane ... Athén, 1962. N. Drandakis: Szumplomatika eisz tou Emmanuel Tzane ... In: Thesaurismata. Tom. 11. 1974.
- 15 Vö.: M. Chatzidakis: Ikonos de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut. Venise, 1975. N° 107. 61. kép.
- 16 Vö.: I. Joksich: Ikonen aus der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin, 1975. N° 23.
- 17 N. Drandakis: Ex eikonesz tou Theodorou Foulaki. In: Thesaurismata. Tom. 11. 1976.
- 18 N. Drandakis: i. m. 12. tábla.
- 19 Doriana Dell'Agata Popova: Icone greche e russe del Museo Civico di Livorno. Pisa, 1978. N° 29.

- 20 A. Embiricos: L'école crétoise. Paris, 1967. 222.
- 21 G. Pavan: Icone della collezione del Museo Nazionale di Ravenna. Ravenna, 1979. 179. N° 124.
- 22 G. Pavan: i. m. 44. 41. kép.
- 23 D. Davidov: Ikonos szrpszkijh crkva u Maryarszkaj. Novi Sad, 1973. 149–150. N° 5.
- 24 A gyűjteményt M. Chatzidakis dolgozta föl 1962-ben megjelent részletes munkájában: Ikonos de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise. Velence, 1962. Újabb, lényegesen átdolgozott kiadása: Velence, 1975. (vö. 15. jegyzetpont).
- 25 A. Procopiou: La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIII^e siècle. Athènes, 1939. T. Spitéris: L'évolution de la peinture post-byzantine dans les îles Ioniennes. Athènes, 1952.
- 26 N. Kondakov: The Russian Ikon. Oxford, 1927. 72–82.
- 27 H. Rothemann: Handbuch der Ikonkunst. München, 1930. 355. és köv.
- 28 V. Lazarev: i. m. 257.
- 29 M. Chatzidakis: i. m. Velence, 1974. és M. Chatzidakis: Essai sur l'école dite «italogrecque» précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500. In: Venezia e il Levante fino al secolo XV. vol. 2. Firenze, 1974.
- 30 A., Xyngopoulos: Manuel Panselinos, Athén, 1956.
- 31 M. Chatzidakis: Contribution à l'école de la peinture post-byzantine. In: L'Hellenisme Contemporain. 1953.
- 32 Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine. Paris, 1845.
- 33 Éber L.: Művészettörténeti olvasmányok. Bp. 1909. A magyar történetírás szempontjából pedig érdekes adalék, hogy Athosz hegy kultúrájáról már 1801-ben megjelent egy magyar nyelvű beszámoló. Dr. Havass Résző: Az Athosz hegy és kolostorai. Földrajzi Közlemények 1891.
- 34 Éber L.: i. m. 51–52.
- 35 Éber L.: i. m. 52–53.
- 36 Lásd főleg az Archives de l'Athos párizsi forráskiadvány-sorozatot, továbbá a több mint két és félszer bibliográfiai adatot tartalmazó Le millénair du Mont Athos 963–1969. (Études et Mélanges I–II.) című velencei kiadványt.
- 37 A korai ciprusi ikonfestészetet részletesen földolgozták. A 16. századdal bezárólag számos ikont közöl — többek között — a Benaki Múzeum Byzantine icons from Cyprus című katalógusa. Athén, 1976.
- 38 B. Filov: Die altbulgarische Kunst. Bern, 1919.
- 39 N. Jorga—Bals: Histoire de l'art roumain. Paris, 1923.
- 40 A. Tschilingirov: Christliche Kunst in Bulgarien. Berlin, 1978. 76.

41 S. Bosilkov például 13. század végének tartja, míg K. Mijatev 16. századnak. S. Bosilkov: Ikonij bulgarskie. Warszawa, 1972. 18. K. Mijatev: Ikonij v Bolgarii. In: Ikonij na Balkonah. Szófia—Belgrád, 1967. 93.

42 P. Toteva: Ikonij ot plovdivskij kraj. Szófia, 1975. 7.

43 L. Mirkovics: Crkvene umetnische sztarine v szrpszkim crkvama i monosztirima Banata, Pumnije i Magyarszke. In: Szpomenik SzAN XCIX. Odeljenje drustvenih nauka. N. Sz. 1. Beograd, 1950. 16. D. Daviaov: Ikonie szrpszkij crkava u Magyarszkoj. Novi Sad, 1973. 147. N° 1.

44 Ruzsa Gy.: Ikonok. In: Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei. Budapest, 1979. 359. N° 4.

45 Vö.: V. I. Antonova—N. E. Mnyova: Katalog drevnyerusszkoj zsvopiszi. Moszkva, 1963. 2. kötet. 186. N° 589. 64. kép. H. Kjellin: Russiske Ikoner. Oslo. é. n. 196. 97. és 99. kép.

46 Anélkül, hogy teljességre vagy részletességre törekednénk ezúttal csak néhány fontosabb munkát említnék meg: Horváth E.: Magyarok és görögök. In: Gadl I. (szerk.): Magyarország és Kelet-Európa. A magyarság kapcsolatai a szomszéd népekkel. Budapest, 1947. Füves Ö.: Die bekanntesten geadelten Griechen in Ungarn. (Balkan Studies). Thessaloniki, 1964. Füves Ö.: Görögök Pesten. 1686—1930. (Kandidátusi disszertáció). Budapest, 1972. A Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára. D/5721. Füves Ö.: A pesti görög templom építéstörténete. In: Építés-építészettudomány. 1975. (7.). Füves Ödön és Kopp Éva tanulmányainak részletes bibliográfiáját lásd Szabó Kálmán tanulmányának bevezető részében: Szabó K.: Az újjörög irodalom a szocialista Magyarországon. In: Filológiai Közöny. 1980/1. 86. 4. és 5. jegyzetpont.

47 Berki F. (szerk.): Az orthodox kereszténység. Budapest, 1975.

48 Gyóni M.: A magyar nyelv görög feljegyzéses szórványemlékei. Budapest 1943.

49 A. Somogyi: Kunstdenkmäler der griechischen Diaspora in Ungarn. (Balkan Studies). Thessaloniki, 1970.

50 Bihari J.: Fejezetek az egri szerbek és görögök történetéből. In: Az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve. II. Eger, 1956.

51 Dobrossy L.: Görög kereskedők Miskolcon. (Katalógus) Miskolc, é. n.

52 Tokaj a magyarországi görögységnek különösen jelentős központja volt. Vö.: Hodinka A.: A tokaji görög kereskedőtestület kiváltságának az ügye 1725—1772. Budapest, 1972. Füves Ö.: Újabb adalékok a tokaji görögség történetéhez. In: Antik Tanulmányok. II. 1955. Sasvári L.: A tokaj térségében élt görögök (és rácok) nyelvi emlékei. (Főtvös Lóránd Tudomány Egyetem. Nyelvtudományi Dolgozatok). Budapest, 1976.

53 Somogyi A.: Késő bizánci hagyományok a magyarországi pravoszlávok építőművészetében. In: Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények. 1960/1—2. 94.

54 Schoen A.: Budapest ikonosztázisai. In: Magyar Művészet. 1936. 332. és 333.

55 A magyarországi görög templomok között ritka és későinek számító klasszicista stílusú templomra példa az 1824 és 1829 között épült, Kecskeméten a Széchenyi téren álló templom. Entz G.—Genthon I.—Szappanos J.: Kecskemét. Budapest, 1961. 160. A templomban néhány jó színvonalú orosz és görög ikont őriztek, melyek nemrég a budapesti Petőfi téri Nagybaldogasszony templomba kerültek ideiglenes elhelyezésre.

56 Ruzsa Gy.: Ikonok. Válogatás magyarországi gyűjteményekből. (Katalógus) Miskolc, 1981. N° 12.

57 Uo. N° 13.

58 Uo. N° 14.

59 Uo. N° 16.

SCHOOLS OF POST-BYZANTINE GREEK ICON-PAINTING

There are two groups of Post-Byzantine Greek icon-painting. One of the schools got under Turkish rule, thus, it was slowly drifted away from the trends of the age and followed traditions more strongly. The other — working under the Venetian Republic — attached itself more closely to European stylistic trends. To a certain degree — however — there existed a cultural unity between the two. As to different school-types three of them can be classified. Schools in towns, monastery schools and schools in country-centres or other cultural centres of school-character. In towns icon-painting, at monastery-schools wall-painting were emphasized. One part of the centres in the country was fairly isolated, the other got under the impact of town and monastery paintings.

The study attributes several hitherto unknown or less known icons to these schools. The four-piece icon of the scenes of the Evangelist John's, of St. Paul and of St. Anthony the Hermit's life from the Christian Museum of Esztergom can be attributed to the Crete's School (Fig. 14.). Later, on both sides, panels were added to this four-piece icon transforming it, in this way, into a triptych. In the right-wing panel St. Fanurius had been depicted, but later, by mistake, it was inscribed as St. Demeter. The fragments of the inscription can be still seen. The same way three, stylistically greatly diverse icons, depicting Christ's Entry to Jerusalem can be attached here. One of them belongs to the Byzantine Museum of Athens (Fig. 4.) the other to the Benaki Museum of Athens (Fig. 5.), and the third to the Christian Museum of Esztergom (Fig. 6.). Rarely noticeable is an interesting feature of the latter two — namely that Christ passes from left to right and not from right to left. A related piece to the recent acquisition of the Museum of Applied Arts of Budapest — the Hodigitria icon of the Virgin (Fig. 17.) — is in possession of the National Museum of Ravenna. An other, more important, unknown icon, the "Glikofilus" Virgin (Fig. 10.) belongs to the Museum of Applied Arts. The icon of the Hodigitria Virgin, with saints and

with scenes of the Virgin's life (Fig. 21.) — accomplished by Master Mitrophan, in the Serbian Ecclesiastical Collection of Szentendre — is from iconographical point of view, of utmost importance. Less elaborated country-centre is Epirus. An unknown icon of the Virgin and the Child Jesus — from the Benaki Museum of Athens — made at the end of the 18th century, should be mentioned here (Fig. 33.).

A separate chapter deals with the influence of Greek icon-painting on the Balkans. Rare examples are the sheets — that usually get ruined after use — out of which two are to be found at the Museum of Applied Arts in Budapest (Figs. 25, 26.). Similar sheets promote the spreading of Greek art — imbued with Italianizing features — in the Middle-Balkan regions. Though Greek influence — deriving mainly from Dalmatia and Venice — was significant in the Post-Byzantine Serb icon-painting, it did not play, however, such an important central part as it had been supposed earlier.

The final part of the study deals with the significant but less known Greek icons in Hungary. One part of them was accomplished in Hungary, the other one was brought into the country by Greek merchants; further more, many treasures of art got to Hungary through ecclesiastical donations. Great Greek industrial and at the same time cultural and artistic centres arose in the following towns: Arad, Bártfa, Brassó, Buda, Debrecen, Eger, Eperjes, Gyöngyös, Kassa, Komárom, Miskolc, Munkács, Nagyvárad, Pest, Ráckeve, Szentendre, Tokaj, Vác etc. Greek art in Hungary, or rather one part of the murals, iconostasis, accomplished to Greek order here, had been significantly entwined with Austrian—Hungarian Baroque art. The other part had been closely fastened to Post-Byzantine Greek traditions. The study reveals some interesting examples of both groups. These examples prove that though in the 18th century Hungary Greeks were small in number they created a worthy artistic culture.

ADATOK BÁCS FERENCES TEMPLOMÁNAK ÉS KOLOSTORÁNAK ÉPÍTÉSTÖRTÉNETÉHEZ

Összefoglalás az újvidéki Tartományi Műemléki Intézet felkérésére a szerző által 1975. szept. 17–29. végzett helyszíni kutatásról

1811-ig Bács megye székhelye volt a középkorban fontos — bár részleteiben még ma sem teljesen tisztázott — szerepet játszó Bács város (Bač, ma a jugoszláviai Vajdaságban), a középkorban a kalocsa-bácsi egyesített egyházmegye egyik központja.

Romjaiban is impozáns középkori várkastélya a gótikus várkapolnával, az egykori török fürdő, a 18. századi plébániatemplom, a középkori eredetű ferences templom és barokk kolostora a Vajdaságban szinte egyedülálló módon őrzik a történeti kontinuitás emlékeit.

I. A város középkori topográfiájának meghatározó elemei voltak a templomok. Az oklevelek és más írott források alapján a városban Szent Pál tiszteletére szentelt székesegyház, Szent Péter-plébániatemplom és egy középkori Szent Jakab-templom[1] létezésére következtethetünk. A romos, de párkánymagasságig fennálló gótikus várkapolna (amelynek titulusa talán Szent Katalin volt)[2] és a ferences templom pedig ma is őrzik a Dél-Alföld középkori templomépítészetének emlékét.

II. A legkorábbi építészeti, illetve épületplasztikai töredékek, amelyek a Ferenc-rendi templommal vagy a környékén állott korábbi épülettel kapcsolatba hozhatóak, egy szalagfonatos-palmettás ívsor töredékei. A három töredék közül az egyik a mai kolostortemplom kerítésoszlopában van befalazva, a másik kettő a Novi Sad-i múzeum gyűjteményébe került.[3] Az ívsor rekonstrukcióját rajzban mutatjuk be, azonban a ma álló épületben az eddigi kutatás során sehol nem találtunk hasonló töredéket vagy az ívsor eredeti elhelyezésére utaló nyomot. Valószínűnek tartjuk, hogy a pécsi „apostolgaléria” palmettás faragványaival rokon töredékek korábbi, teljesen elpusztult építési periódusra utalnak.

III. A ma álló téglatemplom legrégebbi része a tízszög öt oldalával záródó alaprajzi formájú szentély és a vele azonos szélességű, három boltszakaszos hajó. Igen gondos kidolgozású nyerstégla falazatán a téglahézagok eredetileg meszelték voltak.[4]

Az ablakrézsűk, a szentély külső sarkainak háromnegyed kör keresztmetszetű, sarokleveses lábazatra lefutó faloszlopai, a kutatás során feltárt, magas, felül rézsűs lábazat profilja faragott kőből készültek. A lábazat, amint az 1975-ben végzett feltárás során kiderült, azonos profillal folytatódott a templom lebontott támpillérein is. Éppen a lábazat megoldás valószínűsíti, hogy eredetileg a boltszakaszoknak megfelelően támpillérek vették fel a boltozatok nyomását, ezeket azonban a későbbi átalakítások során az északi és a déli oldalon is lefaragták.[5]

A szentély párkányából az idomtéglaából készült, csücsíves, szintén idomtégla konzolokra lefutó ívsor maradt meg. A szentély eredeti tetőzete a jóval magasabb templomhajó oromfalához csatlakozott. A hajófal magasságára a padlástérben látható fűrészfogas „ívsor”-ból következtethetünk.

A tetőterben, a kolostor fedése által takarva ma is megtalálható az eredeti templomtest lizénás falosztása, a lefaragott déli támpillérek helye és az eredeti nyugati

zárófal felülete. Ennek a falvégnek beforduló részét a földszinti részen is sikerült feltárni.

Megállapíthatjuk tehát, hogy az első templom tömege támpilléres, magas oromfalakkal lezárt hajóból és a hozzá csatlakozó, jóval alacsonyabb szentélyből állott, aránylag kis méretű épület volt.

A belső tér három boltszakaszát — amennyire a jelenlegi vastag habarcsréteg alatt megállapítható — korai, körte alakú profilozású, bordás keresztboltozat fedte, a szentély cikkelyes boltozatának bordái háromnegyed kör keresztmetszetű, fejezettel készült falpillérekre futottak le.

A templom déli kapuja a középső boltmező tengelyében nyílt, elfalazott nyílásán kívül nem találtunk utalást eredeti kiképzésére.

A szentélyhez hasonló, félköríves lezárási rézsűs ablakok nyíltak a templom északi és déli falán is. Az első északi boltszakasz ablakának záradékát feltártuk, míg a déli oldal nyugati boltszakaszának ablaka a padláson megtalálható.

A szokatlan alaprajzú „teremtemplom” legközelebbi párhuzamának tekinthetjük a kalocsai második székesegyház szentélyének — természetesen jóval gazdagabban kialakított — alapformáját, a tízszög öt oldalával záródó szentélyfej megoldását.

Az eddigiekben leírt első templom építési idejének megállapítása és azonosítása természetesen további részletes kutatást igényel.[6] Az eddig ismert adatok általunk lehetségesnek vélt értelmezése a következő:

A ferences krónikák hagyományait őrző, 19. századi rendi történetírás szerint a bácsi ferences zárda eredetileg a templomos rendé volt.[7] Ez a hagyomány Pázmány idején is élt, s a zárda krónikása is ezt írta le a 18. században.[8]

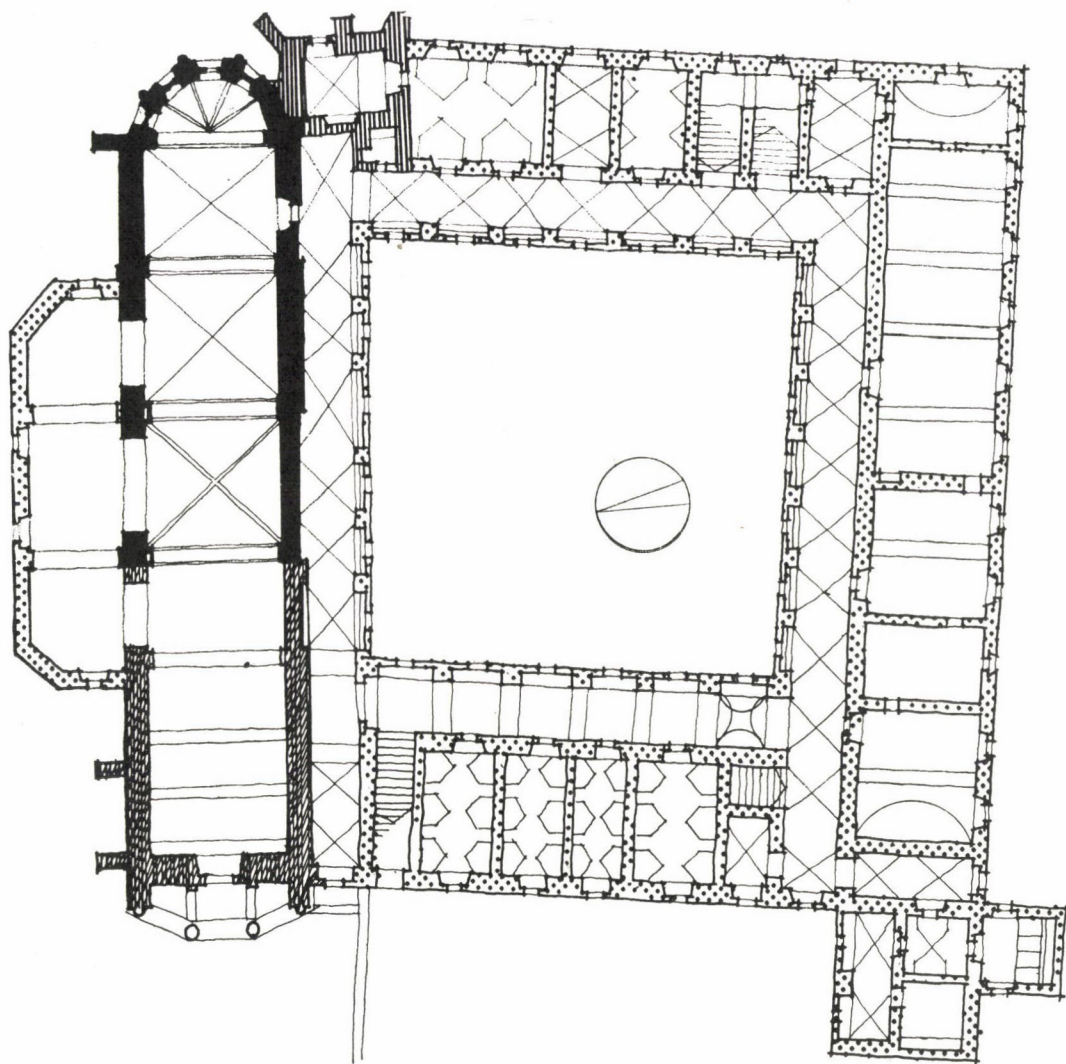
A hagyományt látszik erősíteni az az oklevél, amelyet 1234-ben adott ki IX. Gergely pápa. Ebben felhívja a Pozsega melletti ciszterci apátság fejét, hogy két alkalmas szerzetest küldjön a kalocsai érsek által korábban Bácsban alapított ispótyá gondozására.[9]

Feltételezésünket kiegészítjük azzal, hogy egy 1263-ban tartott határjárásról szóló oklevél[10] talán a templom Szent Jakab titulását is megőrizte. Az ispótyákat, zárandokházakat előszeretettel ajánlották a középkorban a zárandokok védőszentjének, Szent Jakab apostolnak a tiszteletére és például Jakab volt az egri ispótya korai védőszentje is (1239).[11]

Sajnos az 1234. évi pápai oklevél nem említi név szerint az alapító kalocsai érseket sem, de az alapító személyét esetleg az akkori kalocsai érsekkel, Csák Ugrinnal[12] azonosíthatjuk, akinek korához a második kalocsai székesegyház építését is kapcsolták.[13]

III. A rendi hagyomány szerint a ferencesek 1370-ben kapták meg a bácsi kolostort az aracsi, egykori bencés monostorral együtt, Erzsébet idősebb királyné támogatásával.

Karácsonyi szerint viszont már 1316-ban szerepel a szerémi őrségben Bács kolostora, s 1360-ban és 1378-ban már itt tartották a mariánusok közgyűlését.[14] 1379-ben a bácsi őrséghez tartozott a lippai, a szegedi és az aracsi kolostor.



■ XIII. SZ. ■ XIV. SZ. ■ XV. SZ. ■ XVIII. SZ.

0 5 10 20

1. Alaprajz az építési periódusok feltüntetésével

Építéstörténetileg valószínűleg tartjuk, hogy a kolostorépület emelése és a szentély melletti torony építése az, amely az 1370-es évekre tehető, és az épületegyüttes első gótikus bővítésének tekinthető.

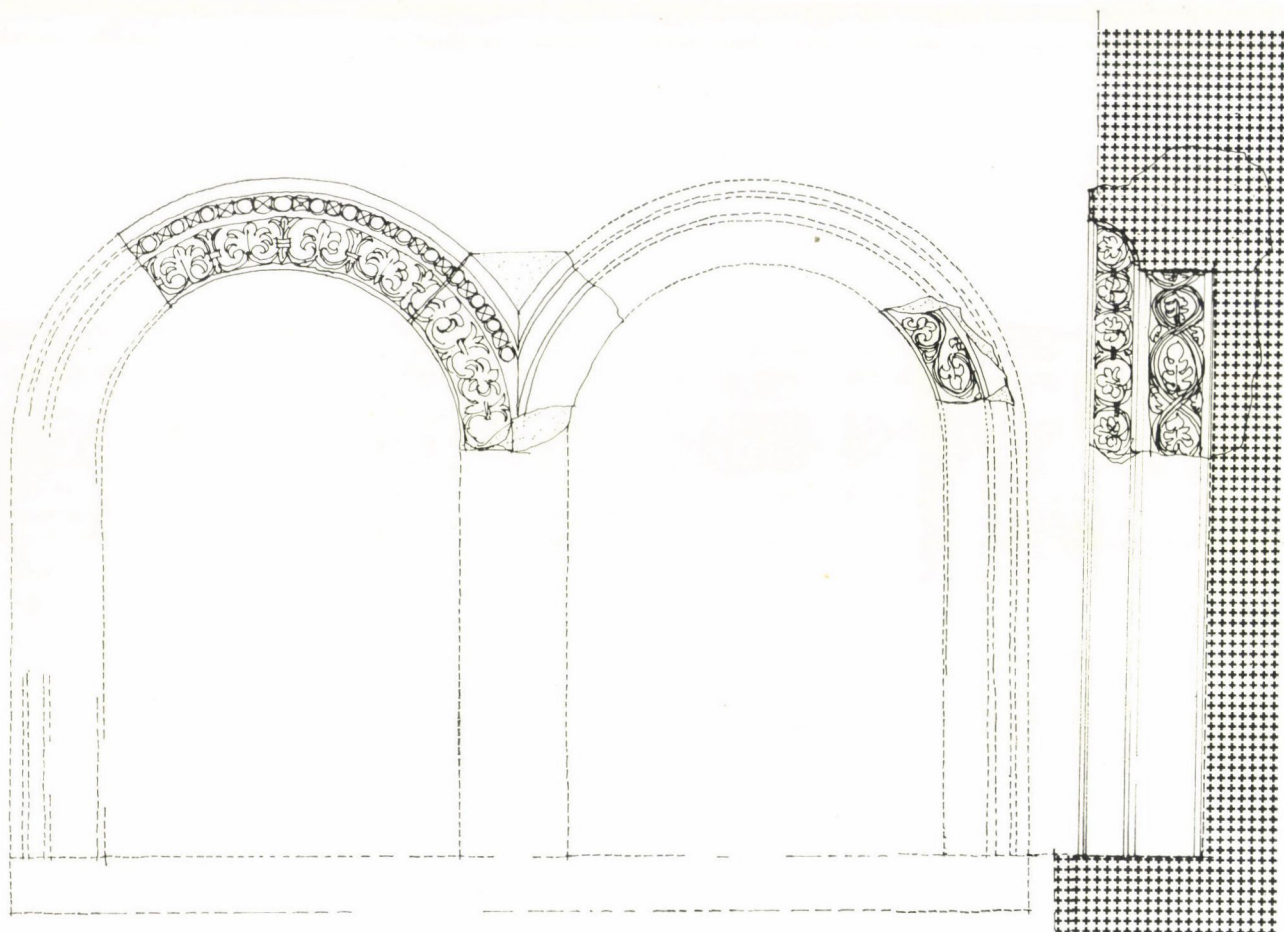
A nagyméretű, ötemeletes, téglából épült tornyot a ferences hagyománynak megfelelően, közvetlenül a szentély mellé építették, eléggé szervesen kapcsolva a meglévő templom tömegéhez. Az alsó szinten 45°-os szögben elhelyezkedő kétlépcsős támpillérek erősítik a keleti oldalt, a torony északkeleti oldalába pedig a korábbi templom támpillérét foglalták bele. A keleti oldalon középen is támpillér-maradvány látható, amely az első emeleti nagyméretű félköríves nyílással együtt esetleg a torony önállóan védhető bejáratának emlékét őrzi.

A második szint keskeny résablakai belülről rézsús kiképzésűek, míg a felső, kettős, csúcsíves ikerablakok, lépcsőzött téglakeretezésükkel valószínűleg az eredeti harangtorony felső szintjét képezték. A körbefutó párkány arra utal, hogy a torony felső, körablakos része utólagos magasztás eredménye.

IV. A 15. század közepére Bács jelentős helye lett a mariánus rendtartomány szervezetének. 1451-ben, amikor az obszervánsok átveszik a földesúr segítségével az újlaki kolostort, a szerzeteseknek Bácsra kell áttelepedniük. Az itteni kolostor fejlődésének, a rendtartományon belüli szerepe megnövekedésének valószínűleg az volt az oka, hogy az érsekek pártfogását meg tudták nyerni a szerzetesek. A XV. század végén a kalocsai érsek, Váradi Péter — aki székhelyét Bácsban tartotta — volt a mariánusok kötött a rend két ága egyezségét. [15]

Véleményünk szerint a rendház jelentőségének emelkedése tette lehetővé a templom 15. század végére tehető bővítését. Ekkor építhették a hajó nyugati szakaszát a főhomlokzat derékszögben álló saroktámpilléreivel és az egymáshoz aránylag közel álló oldalsó támpillérekkel, amelyek esetleg későgótikus boltozat oldalnyomásának felvételére épültek.

Ezen a hajószakaszon, a mai padlástérben két csúcsíves nyílás befalazott záradéka látható, hasonló méretű



2. Palmettás ívsor rekonstrukciós rajza

csúcsíves ablak záradékat találtuk meg befalazva a déli oldal szentély felőli első boltszakaszában.

A 15. század végén vagy a 16. század elején tervezett vagy megkezdett építkezés, esetleg kápolna, oltár vagy síremlék emelésének dokumentuma az a hatalmas reneszánsz faragott kőgerenda, amely kutatásunk idején az épület keleti kijárata mellett az udvaron feküdt. Anyaga erősen rongált, kékesszürke erezetű fehér márvány. Hasonló stílusú vagy anyagú egyéb faragványt a kutatás során nem találtunk.

V. A templom középkori képének felvázolásához hozzátartozik annak a ténynek a megemlítése is, hogy belsejét freskókkal díszítették. Maradványaik feltárására természetesen csak a teljes restaurálás során kerülhet sor. A csak fényképen fennmaradt töredékeket 1936-ban, a templom kifestésekor találták. A fényképek feliratai szerint a festés során egyre-másra bukkantak fel ilyen festmények a középkori boltozatok felületén, azonban annyira rossz állapotban voltak, hogy ismét be kellett meszelni azokat.[16]

VI. 1526-ban a Budáról visszatérő török sereg Bácsot elpusztította.[17] 1533-ban még megválasztották a bácsi őrsg provinciálisát, feljegyezték azonban, hogy ekkor már nincs itt szerzetes és a kolostor romokban áll.[18]

Véglegesen csak 1543-ban került a vár török kézre, a város közigazgatási központ is ebben az időben. A ferences templomot a törökök mecsetté alakították át, ezeknek az időknek az emlékét őrzi a korábban a kerítésfalban,

ma az előcsarnokban elhelyezett kézműosó medence. A középkori déli kapu fülkéjének befalazásával pedig stalaktit boltozatú mihrab fülkét alakítottak ki.

VII. A 17. század folyamán szórványos adatok mutatják, hogy a rend szerzetesei működnek a törökök által megszállt területeken is. A boszniai rendtartomány szerzetesei a Szávától északra eső területre költöznek[19] majd 1688-ban a török invázió miatti félelmükben a boszniai Gradovar ferences kolostorának szerzetesei a lakossággal együtt menekülnek Bácsba. Az ottani templom felszerelését, könyveit és a csodatevő Mária képét is hozzák magukkal.[20]

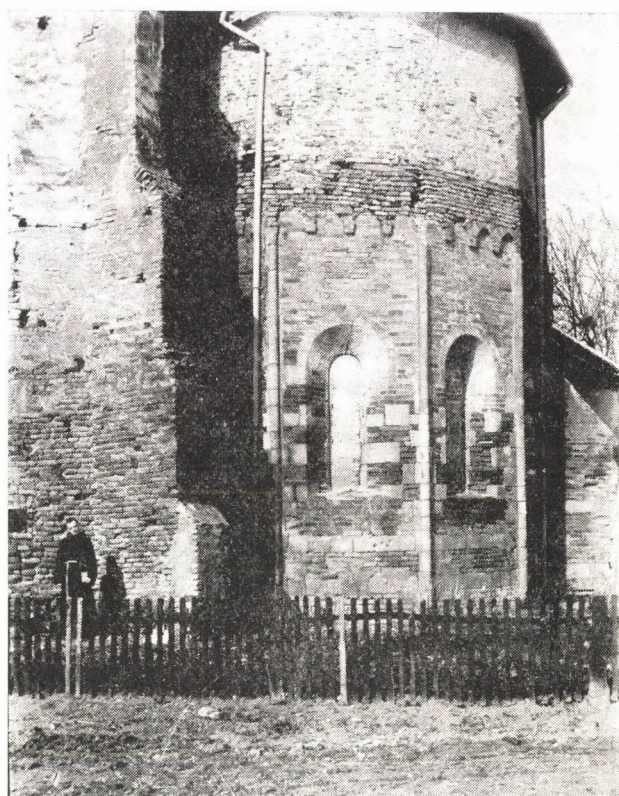
1699-ben felszentelik a templomot újra, Mária mennybemenetelének tiszteletére. Széchenyi Pál kalocsai érsek ugyanebben az évben a kolostornak adományozza a zárda és az akkori szerb templom közötti területet.[21]

A források szerint először a zárda nyugati oldalát „tették lakhatóvá”, vagyis itt régebbi épületbe, esetleg a középkori kolostor helyiségeibe költöztek be. 1704-ben a császáriak harc nélkül átadták a bácsi várat a kuruc seregeknek, azonban a közeledő katonaság hírére a szerzetesek elmenekültek, és csak 1708-ban tértek vissza ismét. Ekkor a nyugati épületrész földszintjén refektóriumot, konyhát és betegszobát rendeztek be, míg az emeleten 12 cellát építettek paticsfallal.

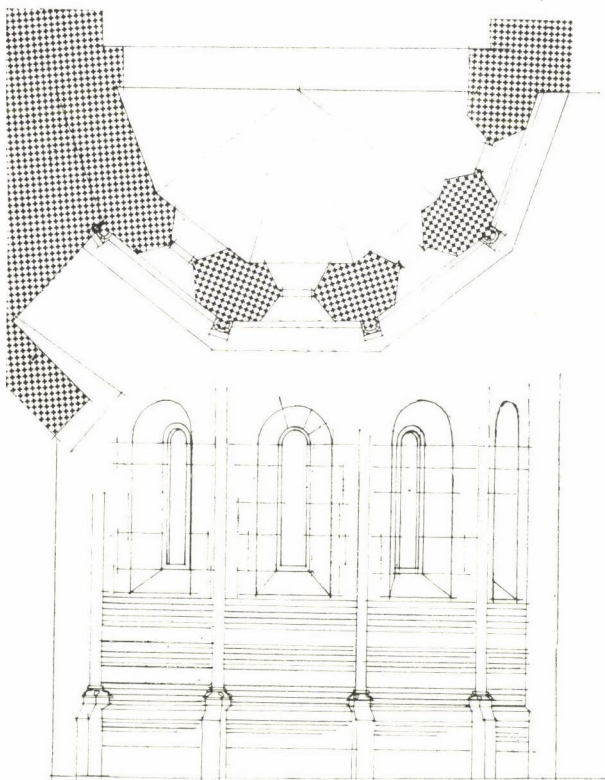
1715-ben a város elmenekült lakói kezdtek visszatelepülni. A szerzetesek elhatározták a templom helyreállítását. A kórus feletti részt deszkamennyezettel lefedték.



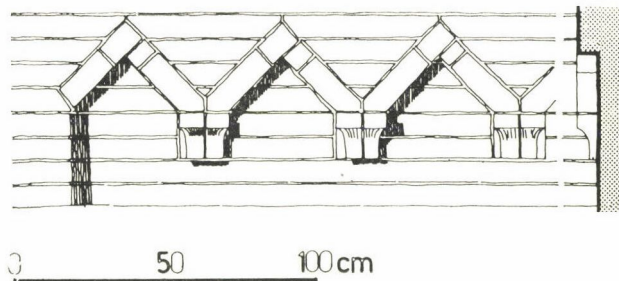
3. A templom kelet felől. 1908 körül készült felvétel



5. A torony és a szentély csatlakozása 1908 körül



4. A szentély lábzatának rekonstrukciója



6. A hajófal párkányának fűrészfogas díszítése

Ennek a szakasznak a fehérre meszelt vakolata és a síkmennyezet lenyomata a padlástérben ma is látható. Ugyanekkor a beomlott második és harmadik boltszakasznak lefedését „a régi módon, kereszt alakban” állították vissza, „ahogyan most is látható”. Valóban megőrizték a szentély és a hátsó boltszakasz bordás boltozatát, míg a közbensőket borda nélküli keresztboltozattal pótolták.

Ugyanebben az évben építették az északi oldalon „alapjaiból” az új sekrestyét. A sekrestye alapozását 1975-ben feltárták, bontott téglából készült, közöttük nagyszámú vörösmárvány töredék volt látható, ezek vizsgálatára (faragványok stb.) azonban nem volt lehetőség, a falakat visszatemették.

1722-ben kimeszelték a templomot, új téglapadozatot csináltak és újjáépítették a kórust is.

VIII. A 18. század harmincas éveitől a kolostor folyamatos kiépítése történt meg.

1734. április 12-én tette le az alapkövet Patacsich Gábor kalocsai érsek nevében Lubi István bajai plébános. Ebben az évben a déli szárnyat építik fel a keleti sarokig. Még ugyanebben az évben beboltozzák a refektóriumot is.



7. A templombelső kelet felé, 1908 körül



8. A templombelső nyugat felé, 1908 körül



9. Freskómaradvány a boltozaton, felvétel 1936-ból

1735-ben fejezik be a földszinti tárház boltozását, és az emeleten 12 cellát építenek.

1739-ben földrengés rázza meg a területet, ez csak a toronyban okozott kisebb károkat, amelyeket 1740-ben kijavítanak, és a nyugati traktus emeletén még hét cellát beboltoznak.

1746-ban bővítették a nyugati szárny toronyszerű kiugró részét, beboltozták az alsó árkádok folyosókat és a felső egy részét.

1751-ben téglakerítéssel vették körül a kolostort és a majorságot.

1758-ban kezdték építeni a torony felőli traktust, azaz a kolostor keleti szárnyát, az emeleti falak 1759-ben, a boltozatok 1761-ben készültek el.

1762-ben májustól októberig folyamatosan dolgoztak a kórus melletti szárny befejezésén. Az így már négy oldalról kiépült szárnyakat még 1761-ben egységes tetővel, cseréppel fedték le.

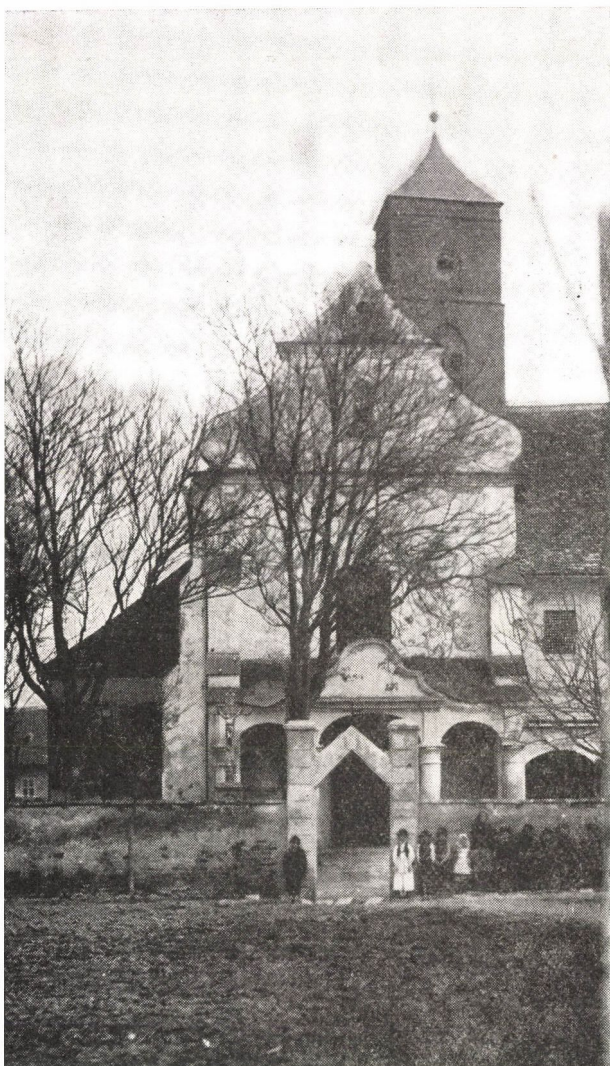
1763-ban az újvidéki Joseph Long „Magister Lignariorum” elkészítette az azóta elpusztult barokk toronysisakot, amelyre a keresztet a vukovári konventtől vásárolták.

IX. A templom utolsó nagy átalakítására 1764–65-ben került sor.

P. Stopich Ágoston 600 vödör meszet és 60 000 téglát ajánlott fel a templom restaurálására. Ekkor építették a templom nyugati részének boltozatát, az északi oldalon álló Szent Antal-kápolnát, amelyet a fal áttörésével hozzásítkoztak a templomtérhez.

1765 júniusában a szentély alatti hat boltmezős kriptát készült el, bejáratát az akkor még létező sekrestyéből leveztető lépcsővel oldották meg. [22]

A templom padozatát a kriptá boltozatának magasságához alkalmazkodva felemelték „két láb magassággal”, és földdel az egész templomot feltöltötték. A háztörténetben feljegyezték, hogy ekkor a padozat alatt 4 láb mélységben régi téglapadlóra bukkantak. Ez azt jelenti, hogy a templom eredeti szintje a mainál mintegy másfél méterrel mélyebben volt, s ez a szintkülönbség nagyjából megfelel a szentély mögött feltárt középkori lábazat, illetve járószint magasságának.



10. A nyugati homlokzat 1908 körül

1765-ben megnagyobbítottak két észak felé néző ablakot és hármát a déli falon is átalakítottak. Kiszélesítették az oromfalas nyugati homlokzat ablakát.

Szintén 1765-ben kezdték építeni a templom déli fala melletti összekötő folyosót, ennek emeleti, ma is nyitott, kosárférfi íves árkádos szintje 1770-ben már készen állott. [23]

A barokk szellemében restaurált, középkori részleteiből mégis rendkívül sokat megőrzött épületegyüttes képét hitelesen ábrázolja Bács 1765-ből származó látképe. [24]

A 18. század nagy munkálatai azonban már a kolostor utolsó nagy átépítését is jelentették. 1766-ban Batthyányi József érsek világi plébániát szervezett Bácsban és sorra keletkeztek a plébániák az addig a ferencesek által adminisztrált falvakban is.

1773–1780. között felépült Bácsban a plébánia-templom is, s ezzel az érsek „... lehetővé tette a szerzeteseknek a világ zajától való visszavonulást ...”.

Ezután a templom és a kolostor nem épül tovább, csupán a nyugati homlokzat előtti előcsarnokot tekinthetjük a 18. század végéről származó építménynek.

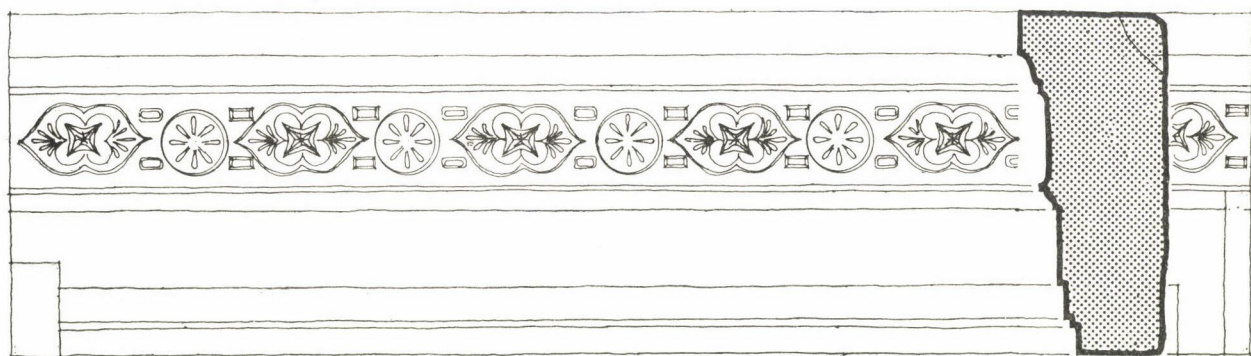
X. A 19. század elejének építészeti képét kissé naivan, de az adatokat tekintve hitelesen ábrázolja a Kapisztrán Szent Jánosról elnevezett rendtartomány házáit ábrázoló térkép. A toronysisak itt is már egyszerűbb megoldású, mint a barokkban volt, és a 19. század harmincas éveiben egyszerű sátoztetőre cserélik ki. 1832-ben az akkor már romladozó szentélyt adománnyokból és Klobusiczky Péter érsek segítségével megemelik, a hajófal magasságával egy szinten közös tető alá vonják az egész templomtestet. [25] Ezzel egy időben lebontatják az északi sekrestyét, amelynek dongaboltozata volt, a boltindítás és az egykori nyeregvető lenyomata látszik az északi falon. Ekkor bontják ki az északi falon az első boltszakasz nagy szegmensíves ablakát is.

1896-ban kifestetik a templomot.

1908-ban Petrováczy Gyula felmérése alapján Foerk Ernő tervet készít a templom helyreállítására. Tervei a teljes „neo-román” átépítést és a templom déli oldalhajóval való bővítést tartalmazták, kivitelükre azonban nem került sor.

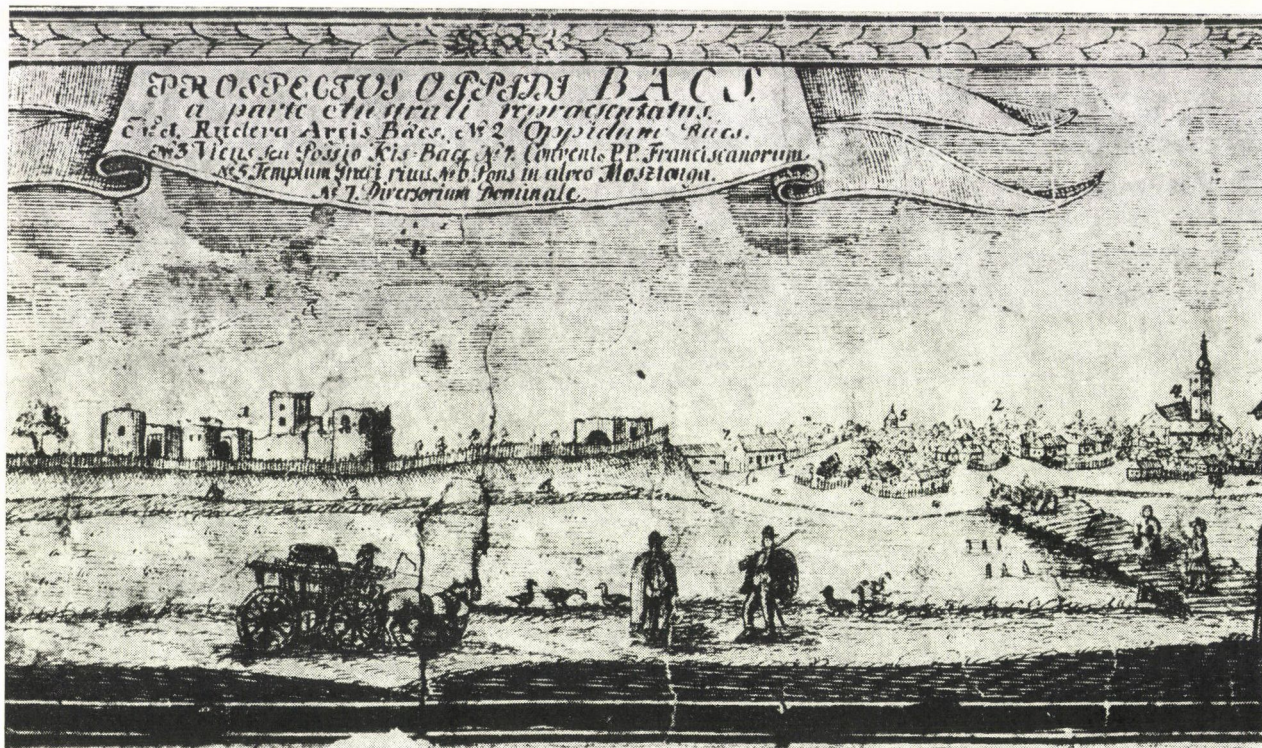
XI. Az épületegyüttes 1957 óta, a modern műemlékvédelmi elveknek megfelelően műemléki védelem alatt áll. Felügyeletét és helyreállítási feladatait a jugoszláviai Vajdaság műemlékvédelmi intézete látja el. [26]

1965-ben felmérési és helyreállítási dokumentáció készítésével megkezdtek a kolostorépület külső restaurálását, és 1972-re elkészült e kolostor új fedése, külső vakolása, és a különböző technikai munkálatok, szigetelések, boltozatok megerősítése stb. [27]



0 50 100 cm

11. Reneszánsz kőfaragvány



12. A templom a város 1746-ban készült látképén

Jelenleg a templom restaurálásának előkészítő munkálatai folynak.

XI. A templom és a kolostor gazdag barokk felszerelésének és berendezésének ismertetésére nincs módunk. Csúpn néhány adatot sorolunk fel, amelyek a további kutatás és rendszeres feldolgozás kiindulópontjául szolgálhatnak.

A jelenlegi berendezés legrégebbi datált darabja az 1687-ből származó Mária-kegykép. [28]

A háztörténet által leírt legrégebbi főoltár „Mária mennybemenetele” tiszteletére épült. Gazdag szobrász- és asztalosmunka díszítette, színesre festett és aranyozott volt. Négyoszlopos felépítményén Szent István, László, Szent Ferenc és páduai Szent Antal szobra állott. Felül hat aranyozott angylaszobor között Szent Mihály és a sárkány szobra volt látható, és a leírás megemlíti, hogy az oltár közepén felirat tanúsította, hogy a hívek adományából épült. [28]

1722-ben készült két mellékoltár is, az evangélium oldalán Mária, a leckeoldalon Szent Antal tiszteletére.

A 18. század közepén, a szentély alatti kriptá építéskor a főoltárról leírják, hogy a főoltárt kelet felé eltolták, de újra felépítették.

A 18. század végén a Mária mennybemenetele tiszteletére szentelt főoltár változatlanul megvan. Az evangélium oldalán a kápolnában Mária tiszteletére szentelt oltár és Szent Ferenc-oltár állottak, a leckeoldalon pedig Szent Anna és Szent Antal oltára. [29]

A mellékoltárok ma is megvannak és azonosíthatóak, sőt részletesebb kutatás során keletkezési idejük is megállapítható lesz, csakúgy mint a négy evangélista figurájával díszített szószéké. A főoltárt azonban 1832-ben, Klobusiczky Péter kalocsai érsek még klasszicista elemeket is őrző, gotizáló stílusú oltárpítményre cseréltette ki, [30] s ma is ez határozza meg a szentély képét.

A kolostor berendezéséből a faragott refektórium falburkolatot és az 1737-ből származó, „Utolsó vacsora” témájú olajfestményt, valamint a könyvtár faragott barokk berendezését kell megemlítenünk.

A zárda templomának régebbi festményei közé tartozhatott még az a két „élőfa alakú deszkára festett régi kép”, amelyek „egyike a Szent Háromságot, a másik Mária mennybemenetelét ábrázolja”, s amely 1903-ban került a zombori múzeumba úgy, hogy a Bács-Bodrog Megyei Történeti Társulat azt két új képre kicserélte. [31]

Horváth Alice

JEGYZETEK

1 A székesegyház Szent Pál tiszteletére volt szentelve, a rá vonatkozó adatok vizsgálata, a kalocsai székesegyházétól való elkülönítése még a történetkutatók előtt álló feladat. 1358-ban búcsút engedélyez a pápa a bácsi székesegyháznak, amit tűzvész után építettek újjá, 1402-ben „in ecclesia cathedrali Pauli apostoli Bachien-si” szentelnek papot, 1496-ban is említik a székesegyházat, Geréb László érsek 1501-ben kelt végrendeletében meghagyta, hogy a bácsi székesegyházban temessék el. A templom helyét csak további kutatás tisztázhatja. A város plébániatemploma Szent Péter tiszteletére épült. A ferencesek évkönyve szerint: 1744-ben „P. Antonius Thomasevich ... ad meridiem suam viam Petrovaradiensem e Regione Ecclesiae S. Petri in Coemeterio ... coacervato igitur monticulo implantavit Cruces tres ...” tehát ekkor itt állt a kálvária a köz-

ség temetőjében. Ezt a „régí kálváriát”, amely a péterváradí út mellett állott és a Szent Péter-templom helyének folyamatos hagyományát őrizte, 1832-ben szüntették meg, amikor az egykori külső vár egyetlen megmaradt rondelláján új kálváriát emeltek, amely ma is létezik. Henszlmann 1872-ben itt a régi temetőben is feltárást végzett, de csak egy falsarok kiásására volt lehetősége. A Szent Jakab-templomot határjárásban említik 1263-ban.

2 „... Capella. Sancte Catherine Virginis extra muros Bachyenes ...” = Mon. Vat. Hung. IV. 217.

3 A Vajdasági Múzeum kőtarabán található töredékekre dr. Nagy Sándor régész szíves közlése szerint a ferences templom északi oldalán közelében, új épület alapozásakor találtak rá az 1960-as években.

4 A földszinti folyosó habarcsrétegeinek vizsgálata alapján következtetünk erre.

5 A lefaragott csatlakozó falak helye az északi és déli falon egyaránt tisztán kivehető, a templomhoz csatlakozó épület nyoma csak részletesebb kutatással deríthető fel. A támpillérek méreteit is csak alapozásuk feltárása után lehet tisztázni.

6 A falkutatás idején az újvidéki Tartományi Műemlékvédelmi Intézet által folytatott régészeti kutatás nagyságrendje nem tette lehetővé az első periódus lényeges pontjainak tisztázását, mivel ez a feltöltés nagy magassága miatt jelentős földmunka-igénnyel járt volna. A régészeti feltárás publikációja még nem jutott el hozzánk, annak adatai természetesen több ponton kiegészíthetik a most felvázolt építéstörténeti folyamatot.

7 *Gregorius Csevapovich*: Synoptico memorialis Catalogus observantis minorum provinciae S. Joannis a Capistrano olim Bosnae Argentinae ... Buda, 1823. 85.

9 *Györfly György*: Az Árpád kori Magyarország történeti földrajza Bp. 1963. 211. Az ispotályra vonatkozó oklevelet közölte: *A. Theiner*: Vetera monumenta Hist. Hungariae Sacram Illustrantia ... Róma, 1859. I. 124. „... Gregorius ... dilectis filiis Abbati et Conventui honeste Vallis de Posega Cisterciensis Ordinis ... Colocensis Archiepiscopi nostris fuit auribus intimatum, quod cum olim quoddam Hospitale in territorio Bachiensi ad receptionem infirmorum et pauperum de propriis bonis construxerit ...”

10 *Fejér*: Cod. Dipl. IV. 3. 157.

11 *Rupp Jakab*: Magyarország helyrajzi története II. Pest, 1872.

24.

12 Csák nb. Ugrin 1217-ben részt vett a szentföldi hadjáratban mint királyi kancellár, 1219–1241. között kalocsai érsek volt.

13 *Henszlmann, Imre*: Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa dr. Ludwig Haynald, Leipzig 1873. Modern feldolgozás: *Entz, Géza*: Les pierres sculptées de la cathédrale de Kalocsa. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1966. 31–56, 134–144.

14 *Karácsonyi János*: Szent Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig. Bpest. 1922. I. 143.

15 *Gerézyi Rabán*: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig Bpest., 1968. p. 109.

16 A képek reprodukcióihoz P. Franjo Škoda, a kolostor gvardiánjának szívessegéből jutottunk hozzá.

17 *Thury J.*: Török történetírók, II. 170.

18 *Karácsonyi János*: i. m. 144.

19 1448-ban V. Miklós pápa a Szávától délre eső területet jelölte ki a bosnyák szigorú ferencrendűek részére. 1514-ben ennek a neve Provincia Bosnae Argentinae, és a török uralom alatt maradt részt önállósítják. Három, régen magyar területen levő kolostorba költöznek át ekkor: Velika, Nekese és Atya.

20 „Protocollum Conventus Baciensis FF Min. Observantiae S. Joannis a Capistrano ab ao. 1718”. Kézirat a bácsi Ferenc-rendi zárda könyvtárában. 1822-ig tartalmaz feljegyzéseket.

21 A tanulmányunkban idézett adatok — ahol más utalás nem található — a jelzett évkörből ennek a kéziratnak a kijegyzetelésén alapulnak.

22 Az 1975. szept.-ben végzett kutatás során a Területi Műemléki Intézet munkatársai feltárták a lejáratot, a hat csehboltozattal fedett tér két középoszlopos.

23 Az áthelyezéskor készülhetett a szőszekajtó belső oldalán a felirat: „Haec Cathedra depicta est Ao 1770. Iln. K: pinx”.

24 Bács térképe a kalocsai érsekség Gazdasági Levéltárában, amelyre dr. Bárány János múzeumigazgató hívta fel a figyelmet. „Generalis Delineatio Domini Archiepiscopalis Baciensis ... Anno 1764.”

25 *Balogh György*: A bácsi r. k. plébánia százéves emléke, Esztergom, 1867. 20.

26 Országos Műemléki Felügyelőség Tervtára K 6913–6917.

27 *Slobodan Jovanović*: Franjevački samostan u Baču = Zbornik zaštitne spomenika Kulture XXII/XXIII. 1973. 132. A tervet Slobodan Jovanović építész készítette, a helyreállítást a Tartományi Műemléki Intézet végezte.

28 *Slobodan Jovanović*: i. m. 132.

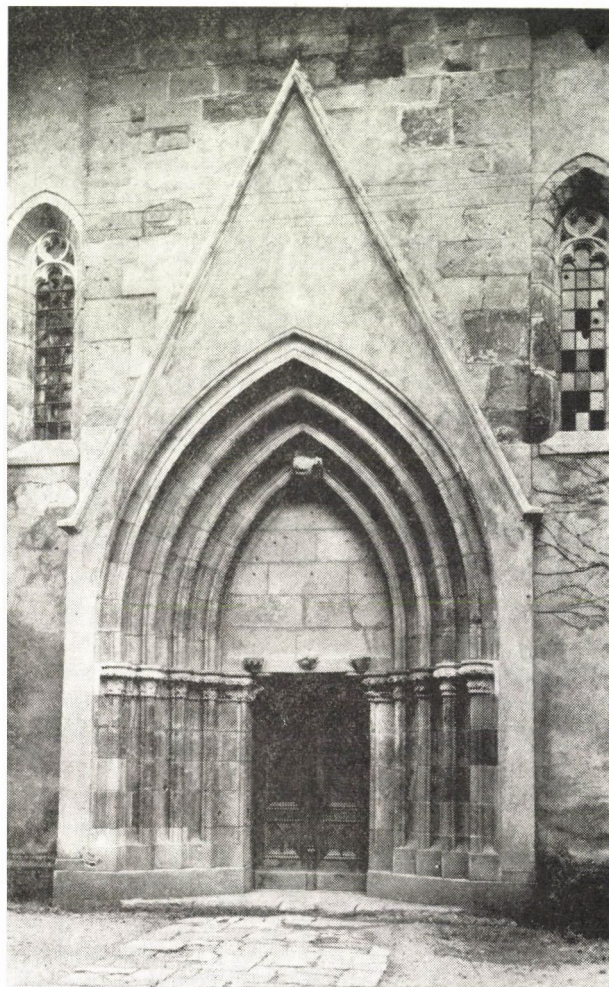
29 A „Protocollum ...” feljegyzései szerint.

30 *Balogh György*: i. m. 21.

31 Bács-Bodrog vm. Tört. Társulat Évkönyve 1903. 39.

EGY 13. SZÁZADI KAPUTÍPUS TOVÁBBÉLÉSE ERDÉLY ÉPÍTÉSZETÉBEN A 14–15. SZÁZADBAN

A művészeti központoktól távol eső területeken nem meglepő jelenség egyes építészeti megoldások szívós megmaradása. Tértípusban, szerkezetekben és a részletképzés elemeiben egyaránt találunk ilyen példákat. Bazilikális, beugrótornyos elrendezésű templomok pl. a 15. század elejéig épülnek Erdély központi területein. Ugyanígy igen sokáig alkalmaznak zömöl mezővárosi jellegű települések egyházain egy a romanikába visszanyúló eredetű reprezentatív megformálású kaputípust. A legtöbb idevágó példa az egymással szomszédos középkori Torda és Küküllő megyében, illetve Marosszéken fordul elő. A szóban forgó kapu legszínvonalasabb és egyben legkorábbi emléke Erdélyben a gyulafehérvári (Alba Iulia) székesegyháznak — minden valószínűség szerint — az 1270-es években készült nyugati kapuzata.^[1] A megoldás jellemzője, hogy fejezetekkel ellátott oszlopos béllete a környező faltömegből enyhén kiemelkedő rizalitba mélyed és a szerkezetet keresztvirágban végződő háromszögű oromzat zárja. Az ívbéllettel keretelt timpanont figurális

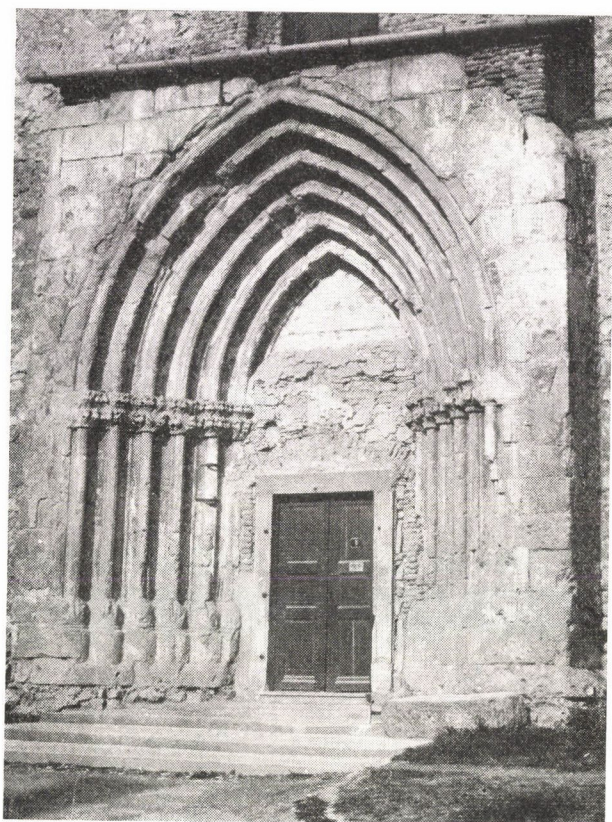


2. Szászrégen, evangélikus templom, nyugati kapu.
1330 körül

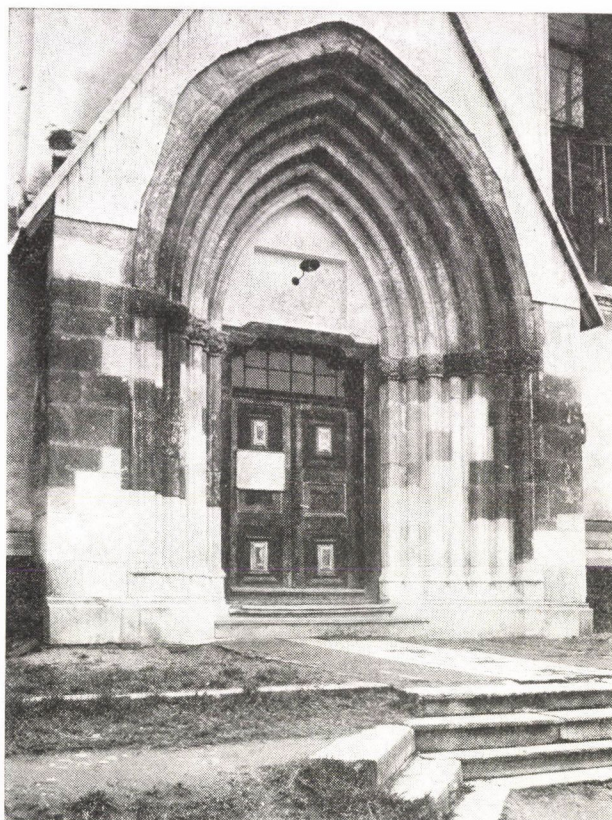


1. Kerc, ciszterci apátság, nyugati kapu. 1300 körül

díszítésű gyámkövek támasztják meg. A ma már hiányzó béllet oszlopok eredetileg monolit faragványok voltak. A *kerci* (Kerz, Cirta) ciszterci apátság templomának valamivel későbbi, ^[2] hasonló felépítésű nyugati kapuján már réteggövekből felépített körtetagok váltják egymást és közöttük előfordul egy trapéz keresztmetszetű tagozat is. A püpos hátú levelekből kialakított fejezetek itt lényegében egységes sávvá olvadnak össze. A háromszögű oromzat külső peremén kúszólevelek sorakoznak. Az oromzat indításának magasságából eredetileg fiatornyok szöktek föl, amelyekből csak az alsó részek töredékei maradtak



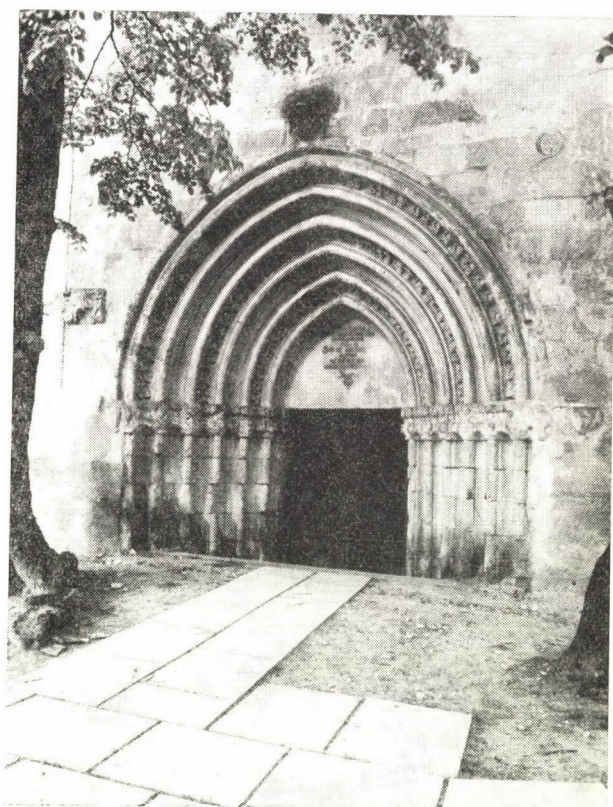
3. Torda, ótordai templom, nyugati kapu.
14. század második fele



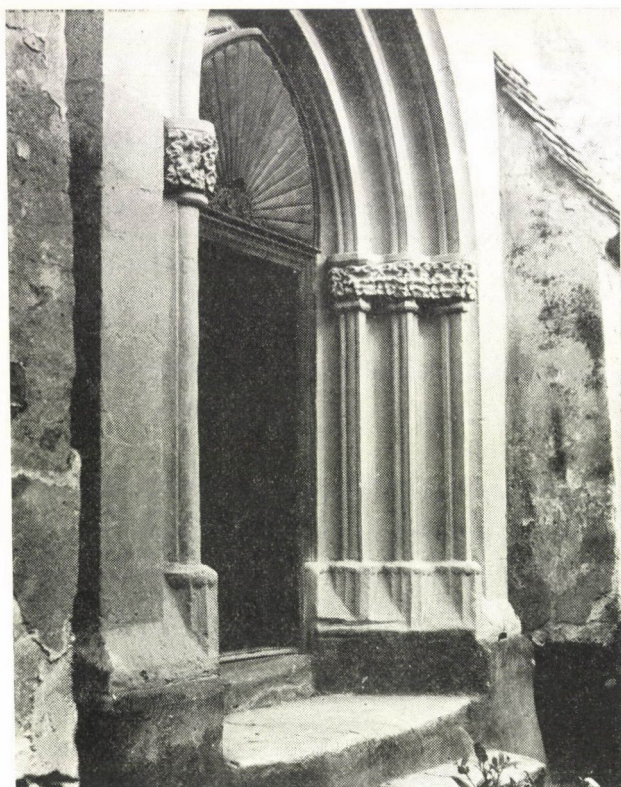
4. Marosvásárhely, vártemplom, nyugati kapu.
14. század második fele



5. Szászbogács, erődtemplom, déli kapu.
14. század második fele



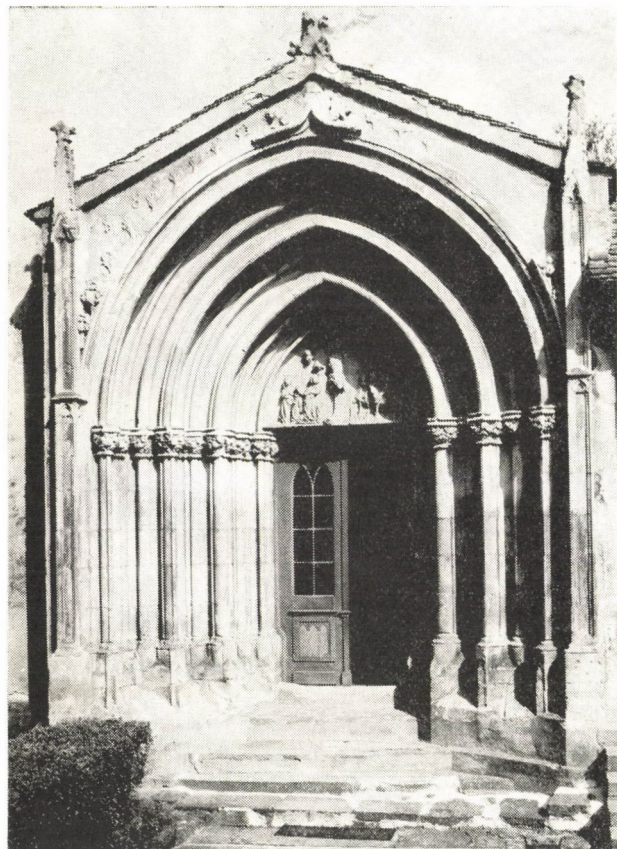
6. Ecel, erődtemplom, nyugati kapu.
14. század második fele



7. Buzd (Meggyes mellett), erődtemplom, nyugati kapu.
14. század második fele



9. Szásziványfalva, erődtemplom, nyugati kapu.
15. század eleje



8. Riomfalva, evangélikus templom, nyugati kapu.
15. század első negyede

meg. A timpanont alátámasztó konzolok jellegzetes „S” vonalú kiképzése, amely a kerci műhely egyik kedvelt formája volt[3] szintén a hosszú utóéletű megoldások közé tartozik. Itt hívjuk fel a figyelmet a kerci kapunak egy különleges vonására. A viszonylag vékony falat át-törő kapuzat bélletének kialakításával készítői illuzionisztikus hatásra törekedtek. A tagozatok vastagsága befelé haladva folyamatosan csökken és a rézsús lábazat ennek megfelelően mintegy perspektivikus látszatot keltve — az ilyen szerkezeteknél teljesen szokatlan módon — a külső szélről befelé erőteljesen emelkedik.

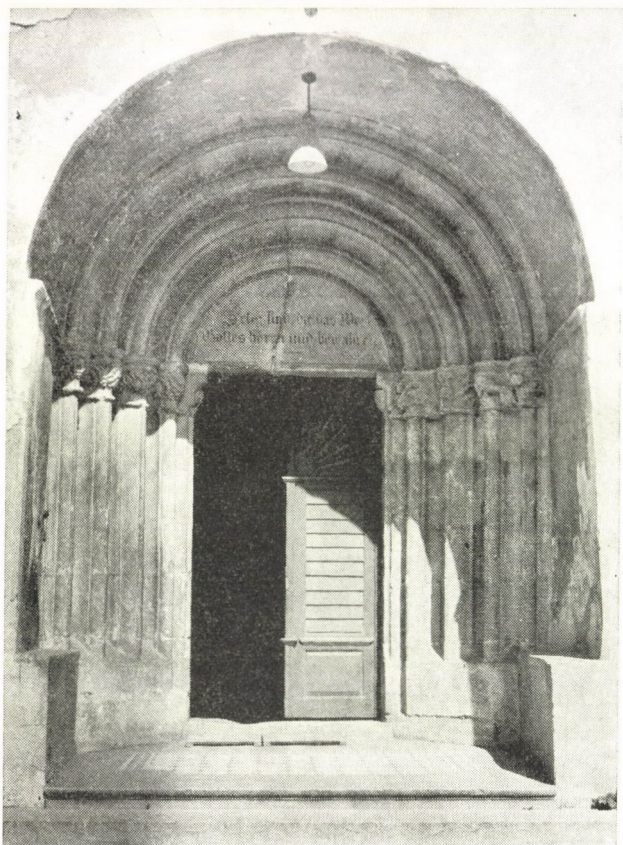
A gyulafehérvári és a kerci kapuzatokon jelen vannak azok a legfontosabb típusteremtő elemek, amelyek több mint egy évszázadon keresztül az erdélyi templomok kapuzatai kialakításának alapvető eszköztárát alkották.

Az egykorú felirat tanúsága szerint 1330-ban épített szászrégeni (Sächsisch-Reen, Reghin) plébániatemplom nyugati kapuja, amely a toronyaljba nyílik, a típus egyetlen ismert példája a 14. század első feléből.[4] A körte- és hengertagos, pálcákkal tagolt, leveles fejezetzónával két részre osztott kapu ívmezejének alsó részén elhelyezett három gyámkő arra utal, hogy ezen a részen eredetileg szobordísz lehetett. Az ívbéllet legbelső tagozatának záródékában angyalfigura maradványa látható, jelölve annak, hogy a konzolokra helyezett szobrok valamilyen jelenetben egyesültek.

A 14. század utolsó harmadában a tárgyalt kaputípusnak szorosabb formai összefüggést mutató csoportja tűnik fel a Maros és Küküllő folyók mentén, illetve vidékén. Ide tartoznak az ótordai (Turda) református templom, a marosvásárhelyi (Tirgu Mureș) vártemplom, a szászbogácsi (Bogeschdorf, Bogaciú), az eceli (Hetzeldorf, Ațel) és stílusában valamivel távolabbról a Meggyes melletti Buzd (Bussd, Buzd) egykori plébánia-, ma evangélikus templomainak kapuzatai.[5]

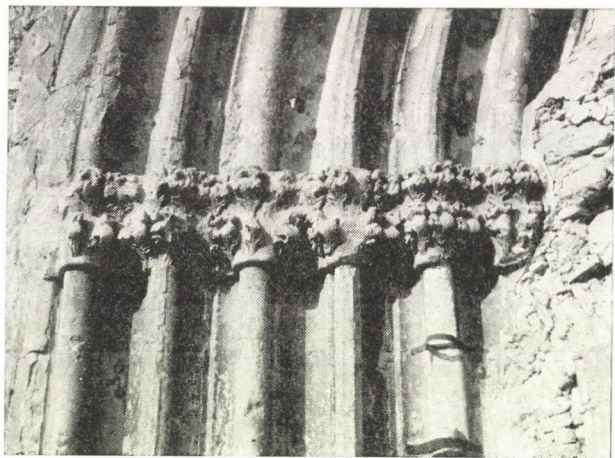


10. Küküllőkörös, erődtemplom, nyugati kapu. 15. század első negyede



11. Hőltővénny, evangélikus templom, nyugati kapu.
14. század második fele

Az ótordai templom, amely a több középkori településből egyesült mai Torda déli részén található valószínűleg azonosítható a johanniták egykori Szt. Istvánnak szentelt kolostortemplomával.[6] Az egyháznak csak a hajója maradt meg. A koldulórendi építészet tér- és tömeg-



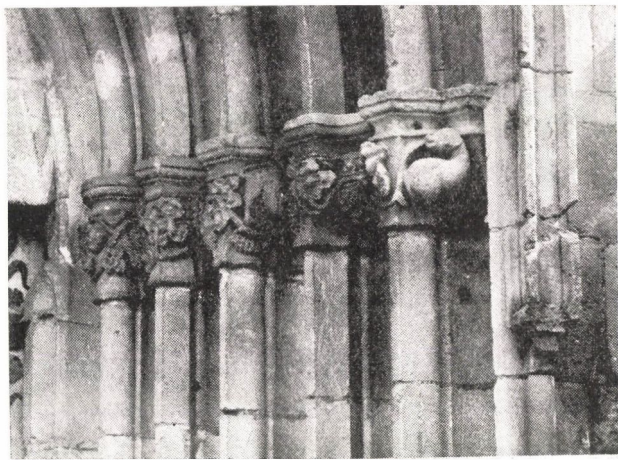
12. Torda, ótordai templom, a nyugati kapu bélletének északi fejezetsávja. 14. század második fele



13. Marosvásárhely, vártemplom, a nyugati kapu déli fejezetei. 14. század második fele



14. Szászbogács, erődtemplom. Részlet a nyugati kapu déli fejezetsávjából. 14. század második fele



15. Küküllőköri, erődtemplom, a nyugati kapu déli fejezet-sávjá. 15. század első negyede

formálását idéző, támpillérekkel tagolt terméskő falazású épület északi és nyugati homlokzatán kváderkövekből kialakított, vízszintesen lezárt rizalitba mélyedő, gazdag tagolású kapuk nyílnak. A befalazás által nagyrészt takart északi kapu tagozatai attikai lábazatról indulnak és a függőleges részeket az ívbéllettől szőlőgerezdekkel és levelekkel díszített fejezetzóna választja el. A kapunyílást kétfelől a kváderköves falazatból kiemelkedő domborművű oroszlánok őrzik. Ezek fölött a 14. század második felére jellemző négykaréjos motívummal áttört, négyzetes formájú elemekből álló díszítés látható.

A nyugati kapu belső részének felépítése az előbbivel lényegében megegyezik, de valamivel gazdagabb kialakítású. Henger — vékony pálcákkal közrefogott körte — és sokszöges tagozatait széles hornyok választják el, amelyek közül minden másodiknak a középvonalában

ék alakú barázda fut végig. A frízszerű fejezet az így létrejövő profil vonalát követő attól lekerekített szegéllyel elválasztott a tagozatokhoz hullámosan illeszkedő tömbformára illeszkedik. Díszítését két sorba rendezett, hosszú nyelű, púpos hátú levelek alkotják. A magas, kétlépcsős tagozatonként kialakított erőteljes hengerekből felépülő, rézsúre metsződő oszlopszék lépcsőzeteit megint csak lapos attikai lábazat választja el.

A Székelyföld legjelentősebb településének, Marosvásárhelynek egy magaslatán áll az egykori ferences, ma református templom a kolostor maradványaival. A téglapépület nyugati homlokzatán kváderkövekkel burkolt erősen lepusztult háromszögű oromzattal ellátott rizalitisban nyílik az ótordai nyugati kapuhoz hasonló megoldású főbejárat. A kapubéletet váltakozva henger-, ill. kétfelől vékony pálcákkal kísért körtetagok alkotják. A tagozatok a bélletprofil követő háromlépcsős, párnatagos, vízszintes lábazatról indulnak, amely tagozatonként kialakított, rézsús felületre metsződő hornyolt oldalú sokszögekből kialakított oszlopszékre támaszkodik. A fejezetzóna kompozíciója az ótordaihoz hasonló, de a leveles fürtös szőlőágak faragása kezdetlegesebb.

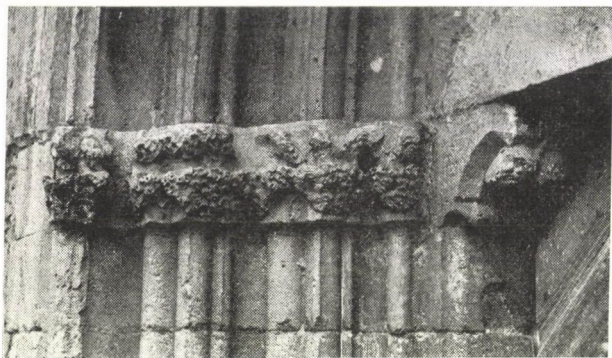
Ugyanilyen felépítésű, de kisebb méretű és egyszerűbb a hosszház déli kapuja. Fejezeitől tölgylevelek díszítik, ívbélletében 16. századi freskó látható.

Szászbogács erődített templomának déli és nyugati oldalán hat, ill. hét tagozattal keretelt rizalitis kapuzat nyílik. A lábazati zóna és a déli kapunál a profilrendszer csaknem teljesen megegyezik a marosvásárhelyivel, a nyugati kapu tagozatai közt feltűnik az Ótordán látható szögletes forma is. Az utóbbi ívbélletében minden második horony változó összetételű levélfüzérrel van díszítve. Az egységes sávot alkotó fejezet zóna mindkét kapunál a bélleten túlfut, a befoglaló építmény homlokfalának széléig. A fejezetek a timpanon alá is befutnak. A fejezetek díszítését a frízszerűen kialakított zóna teljes hosszában végigfutó szőlővesszőről lefelé és fölfelé elágazó levelek és szőlőfürtök alkotják.

Az ótordai és bogácsi formák együtt figyelhetők meg a Nagyküküllő völgyének közvetlen közelében, de attól már délre, a szász kiváltságos területen fekvő Ecel erődtemplomának nyugati, a torony falába mélyített kapuza-



16. Darlac, evangélikus templom, a nyugati kapu északi fejezetei. 15. század első negyede



17. Baráthely, erődtemplom, a nyugati kapu északi fejezet-sávja. 15. század eleje

tán. A hat tagozattal keretelt portálnak az előbbiekhöz hasonlóan sávszerűen képzett, de a függőleges tagozatokkal szegélyezés nélkül érintkező és fejlemez nélküli szőlőleveles fejezetdísz a bogácsi kapukhoz hasonlóan túlfut a bélleteken. Az ívbéletben levelekkel kitöltött és üresen hagyott hornyok váltogatják egymást. A bogácsi nyugati kapun is megfigyelt sokszögű tagozat mellett az ótordai nyugati kapuval ezt a megoldást a minden második horonyban végigfutó, jellegzetes ékszerű barázda is rokonítja.

Típusában ugyanebbe a körbe tartozik, de lényegesen kisebb méretű és részletképzésében is távolabb áll az ismertett emlékektől a Meggyes melletti *Buzd* erődtemplomának nyugati kapuja. A kis előépítménybe elhelyezett kaput három, pálcákkal, ill. lemeztaggal kísért körtetag tagolja. Ezeknek formái az ívbéletben folytatódhatnak. A lábazati sáv a szászbogácsival azonos kialakítású. A teljesen egységes fejezetzóna az eddigiektől eltérő megfogalmazású, rendkívül szépen faragott, erősen fodrozott, egymást átfedő sok karéjos levelekből komponált aláfaragásokkal teljesen fellazított, lebegés látszatát keltő vízszintes sávot alkot.

A tordai, marosvásárhelyi, eceli és bogácsi kapuknak sajátos vonása, hogy a 13. századi típustól eltérően a timpanont gyámos kiképzés nem támasztja meg, hanem a fejezetek befutnak alája. A buzdi kapu megoldása ehhez

hasonló, de az ajtótok takarása miatt pontosan nem értékelhető.

A Küküllő megyei szászok földesúri fennhatóság alatt éltek. Uraik, az úgynevezett gerébek, mint amilyenek a Darlaci, Körösi, Thabiássy családok voltak a templomok építői. Ezt a vidéket a királyi kiváltságos területekről fokozatosan észak felé haladva a 13. század második felétől és a következő század folyamán népesítették be a szászok. E népmozgást tükrözi az a Horváth Walter által megfigyelt körülmény, hogy nagyjából a Küküllőtől északra fekvő területen a legkorábbi templomok a 14. századból valók. [7] A fentebb ismertett kapucsoport formai egyezései arra mutatnak, hogy ha nem is egyszerre, de nagyjából egy generáción belül építették őket. Keletkezésük korára a formai sajátosságok provinciális környezetben különösen nehezen értékelhető tanúságán kívül bizonyos támpontot jelent Szászbogács kőtemplomának említése egy 1380 körül kelt határjáró levélben. [8]

Az ismertett emlékekkel azonos földrajzi környezetben a 15. században is folytatódik a kaputípusunk élete. Gazdagabb profilmegoldás, igen színvonalas kőfaragó munka jellemzi a *riomfalvi* (Reichsdorf, Richiş) evangélikus templom nyugati kapuzatát. A vastagabb hármastagozatsoportokkal keretelt elegáns bejárat fejezetzónájának kompozíciója igen közel áll a bogácsi kapuzatokhoz. A leveles dísz befordulása a timpanon alá, az ott alkalmazott profilképzés csaknem pontosan megegyezik. Maga a levélornamentika és különösen az ívbéletet díszítő keresztrefeszítést ábrázoló dombormű stílusa viszont már a 15. század első negyedére vall. Ez az időmeghatározás a bazilikális felépítésű templom egyéb faragott részleteivel is jól egyeztethető. A nyugati homlokzatból erőteljesen kiemelkedő előépítménybe mélyített kapu két oldalán a 15. században előszeretettel alkalmazott fiatornyok emelkednek. Ennek a megoldásnak több mint egy évszázaddal korábbi erdélyi előzményét a kerci kapun láthatjuk.

Nem emeli ki rizalit és valamivel egyszerűbb felépítésű a 15. század elején keletkezett *szásziványfalvi* (Eibesdorf, Ighişu Nou) evangélikus templom nyugati kapuja. [9] Bélletét hat, változó keresztmetszetű, de azonos méretű, külön-külön leveles fejezetekkel ellátott tagozat alkotja. Timpanonját eltávolították.

Színvonalas kőfaragómunka, változatos formák jellemzik a *küküllőkörösi* (Krisch, Curciu) szász templom nyugati homlokzatát. A nyugati torony előtt kváderköborítású építményt emeltek, amelybe mély hornyokkal



18. Máramarossziget, református templom. A nyugati kapu északi fejezetsávja. 14. század második fele



19. Szászbogács, erődtemplom. A nyugati kapu ívbéltetének részlete. 14. század második fele

elválasztott, változó keresztmetszetű tagozatokkal ki-képzett bélletű, keresztvirágos oromzattal keretelt szem-öldökgyámos kapu mélyed. A tagozatoknak kehelyszerű, többszörösen tagolt fejlemezzel ellátott fejezete van, amelyet egységes sávvá fog össze a rajtuk végigvezetett, fürtös-leveles szörnyállatok figuráival gazdagított szőlő-inda. A kapuzat külső szélén valamivel az ívbéltet váll-magassága alatt a lábazatról felfuttatott, felső részén könyökbe tört hengeres pálcára támaszkodó fiatorony szökik fel. A kaput kétfelől szobrok elhelyezésére szolgáló leveles gyámok, illetve ezek fölött oromdíszes baldachinok kísérik. A kaput magába foglaló építmény sarkain rézsütosan elhelyezett vízköpők vannak, a főpárkány alatt pedig liliomos dísz fut végig. A felsorolt díszítő elemek a 14. század utolsó negyedének és a századfordulónak szász-sebesi, kolozsvári, brassói kezdeményezéseit tudják maguk mögött és ezeket kapcsolják össze a konzervatív kaputípus szerkezeti formáival.

Ebbe a körbe sorolható a Meggyes közvetlen szomszéd-ságában levő *Darlac* (Durles, Dîrlos) nyugati kapuja is. A leveles fejezetekkel ellátott bélletes portálé ívmezejét hasonlóan díszített — töredékes állapotban megmaradt

— gyámkövek támasztják. A timpanon felületén késő gótikus freskó maradványai figyelhetők meg. A kapuzat vállmagasságából szintén leveles gyámokon nyugvó kar-csú fiálék emelkednek, ezek között pedig négy, négyes karéjjal osztott négyzetből álló vakrács húzódik. A leírt faragott kőszerkezet itt is terméskő falazatba illeszkedik.

A Nagyküküllő partján fekvő Darlaccal szemben a folyó másik oldalán található *Baráthely* (Pretai, Brateiu) erődített szász temploma. Ennek főbejárata több más példánkhöz hasonlóan nyugat felől a torony alatt vezet a hosszházba. A timpanont alátámasztó konzol a kerci kapun megfigyelt típus kései példája. A teljesen a falba süllyedő kapu fölött árka-dos gyámkövekről induló, keresztvirágos, háromszögű kőlécből formált oromzat emel-kedik.

Különleges változata található az általunk vizsgált kaputípusnak a barcasági *Höltővény* (Helsdorf, Hălchiu) templomában. A bélletes, levelekkel és figurális jelenetekkel díszített fejezet zónával ellátott nyugati kapu ív-béltet félkör alakban hajlított gótikus tagozatok alkot-ják. A vékony pálcákkal kísért körtetagokat mély hor-nyok választják el. A faragványok stílusa alapján a kapu a 14. század második felére tehető. [10]

Megemlítendő még a tárgyalta kaputípus egy földrajzi-lag távolabb eső példája a *máramaroszigeti* (Sighetul Marmăției) református templom egészen igénytelen ki-vitelezésű nyugati kapuja. A kapu tagolása, fejezet-zónájának megoldása kétségtelenül a bemutatott portálék körében jelöli ki a helyét. [11]

Az ismertetett kapumegoldás kedveltsége a béllet-tagozatok számának növelésével könnyen gazdagítható szerkezet reprezentatív jellegével és viszonylag egyszerű kivitelezhetőségével függhetett össze. Az építészetileg egyébként nem túl igényes, terméskőből vagy téglából épült templomoknak a szépen faragott kapuzatok előkelő megjelenést adtak. A szakképzett kőfaragói tudást igény-lő kapuzat elemek előállítására és az alacsonyabb szintű, csak kőműves munkát jelentő épület elkészítése szerveze-tileg is bizonyára különvált. E körülmény magában foglalja a kapuzatokat alkotó faragott köelemek előre gyártá-sának lehetőségét, amint arról a 15. század második feléből a boltozati bordák, baldachinok, szentségtartók stb. esetében írásos források is szólnak. E részleteket az építetők előregyártással foglalkozó vállalkozótól szerez-hették be, míg az épületen folyó munkálatokat az e célból helyi erőkből szerveződő műhely végezhetette el.

Entz Géza Antal

JEGYZETEK

1 A portálétípus eredetével kapcsolatban vö.: Hamann Mc Lean, R.: Les origines des portails et façades sculptées gothiques. Cahiers de civilisation Médiévale II. (1959). A gyulafehérvári kapu datálásával kapcsolatban Entz G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp. 1958. 100.

2 Entz Géza a kerci apátság építkezését lényegében a tatárjárás előttré teszi. Vö.: Entz G.: A kerci (cirjai) cisztercita építőműhely. Művészettörténeti Értesítő 1963. 141. A nyugati kapu a legkésőbbi építési szakaszban épült és a gyulafehérvári kapunál fejlettebb megoldása alapján keletkezése a 14. század fordulójára tehető.

3 Ez a konzolforma előfordul a szentélybe vezető másodlagos elhelyezésű kapun és a kerci körbe tartozó brassói Szt. Bertalan templom hosszházának befalazott északi kapuján is.

4 Entz G.: A gótikus építészet kutatásának problémái a források alapján. Ars Hungarica IV/1 (1976) 22.

5 A felsorolt kapukról és az alább tárgyalandókról Hóltővény és Máramarosziget kivételével összefüggően először Roth V.: Román és gót kapuzatok erdélyi templomokban. Arch. Ért. 1911. 294

skk. c. művében emlékezik meg, de tipológiai összefüggéseik és stíluskapcsolataik meghatározására nem törekszik.

6 Orbán B.: Torda városa és környéke. Bp. 1889.

7 Horváth, W.: Die Landnahme des Altlandes im Licht der Kirchenbauten. D1 31128. Idézi. Siebenbürgische Vierteljahrschrift. 59. 1936. 169 skk.

8 Entz G.: Gótikus építészet 1242–1390. Akadémiai doktori disszertáció. Bp. 1976. II. 184.

9 Niedermayer P.: Biserica cetate din Ighişul Nou. Studii şi comunicări ale Muzeului Brukenthal XIV. Sibiu (1970) 188 skk.

10 Jekelius, E. (Hrsg): Das Burzenland. Kronstadt 1929. IV. 174. Abb. 136.

11 Az oromzattal ellátott rizalitós bélletes kaputípus a 15. szá-zad fordulójára táján Erdélyen kívül Lőcsén is megjelenik. Vö.: A Szt. Jakab templom északi belső és külső kapuja. Schürer, O. — Wiese, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Bünn (Wien) Leipzig 1938. Abb. 52, 53.

Während des 14. und 15. Jahrhunderts hat in Siebenbürgen ein repräsentativ geformter Tortyp, Herkunft aus der Romanik, an den Kirchen der Siedlungen mit überwiegend Marktflecken-Charakter eine stetige Anwendung gefunden. Das Wesentliche dieser Form besteht darin, daß die Füllung des sich nach innen gleichmäßig verengenden spitzbogigen Portalrahmens, Gliederungen wie Birnen-, Kreis-, bzw. vieleckigen Querschnitten aufweist, die in der Kämpferlinie durch eine friesförmig gestaltete, blättrige Kapitellzone in zwei Teile geordnet sind. Die Bogenfüllung umrahmt ein Tympanon, das meistens beidseitig durch Konsolen gestützt ist. Die Tympana sind im allgemeinen mit Malereien verziert worden, die in Einzelfällen auch noch vorhanden sind. (Darlac, Durles, Dîrlos, Marosvásárhely, Tîrgu Mureş) Noch seltener sind Statuen (Szászrégen, Sächsisch-Reen, Reghin) bzw. Hochbilder (Riomfalva, Reichsdorf, Richiş) erhalten. Bei den repräsentativsten Lösungen hat das Portal in einem risalitartigen, mit einem dreieckigen Tympanon abgeschlossenen, zweiseitig mit Fialen umgebenen Vorbau Platz bekommen. Die Beliebtheit des erwähnten Tortyps hängt wohl mit dem markanten Charakter der durch die Vermehrung der Füllungsgliederungen leicht zu bereichernden Konstruktion und mit seiner relativ einfachen Ausführung zusammen.

Die schön geschnitzten Portale haben, den übrigens architektonisch nicht zu hochwertigen, aus Bruchstein oder Ziegel gebauten Kirchen eine vornehme Erscheinung gegeben. Da die Ausführung derartiger Portalelemente eine fachkundige Steinmetzhand erforderte, wurden diese Arbeiten separat dafür vergeben. Dieser Umstand schließt auch die Möglichkeit der Separatfertigung von Steinelementen der Portale ein, wovon auch schriftliche Quellen aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Falle von Gewölberippen, Baldachinen, und Monstranzen zeugen. Diese Details konnten sich die Bauherren von einem Unternehmer beschaffen, der entsprechend spezielle Arbeiten vergab, während die Arbeit am Bau von einer aus lokalen Arbeitskräften bestehenden zu diesem Zweck eingerichtete Werkstatt ausgeführt werden konnte.

Die meisten Beispiele vorliegenden Tortyps kommen

in Gebieten der mittelalterlichen Nachbarkomitate Torda und Küküllő bzw. von Marosszék vor. Das früheste Denkmal dieser Art, zugleich eines von höchstem Niveau, ist das Gyulafehérvári (Alba Iulia) Westtor, welches in den Jahren um 1270 entstand. Auf dieses folgt das Westtor der Kerker (Kerz, Cîrţa) Zisterzienserabtei, erbaut um 1300, welches die besondere Eigenschaft aufweist, daß die Stärke der Füllungsgliederungen von außen nach innen stetig abnimmt und die Höhe des schrägen Sockels in derselben Richtung kräftig steigt. Die so entstandene Perspektive erzielt den Effekt der Tiefenwirkung des Tores.

Das um 1330 erbaute Westtor der Pfarrkirche von Szászrégen (Sächsisch-Reen, Reghin) zeugt heute noch von der Anwendung dieses Typs, der nur vereinzelt weiterlebte. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts erscheint dann eine Fülle von dem erörterten Tortyps in Gruppe längs der Flüsse Maros und Küküllő bzw. in deren Gegend. Dazu gehören die Portale der Ótordaer (Thorenburg, Turda), reformierten Kirche, der Marosvásárhelyer (Tîrgu Mureş) Burgkirche, und der ehemaligen parochialen, jetzt evangelischen Kirche von Szászbogács (Bogeschdorf, Bogaciu), Ecel (Hetzldorf, Aţel) und der stilistisch etwas in grösserer Entfernung stehenden Buzder (Bussd, Buzd) Kirche in der Nähe von Megygyes. Dieser Typ setzte sich auch im 15. Jahrhundert fort. Die Beispiele dafür sind in dem befestigten Kirchen von Riomfalva (Reichsdorf, Richiş), Szásziványfalva (Eibesdorf, Igăişu Nou), Küküllőkörös (Krisch, Curciu), Darlac (Durles, Dîrlos) und Baráthely (Pretai, Brateiu) zu beobachten.

Als eine spezielle Variante kann man das Westtor der Hóltővényer (Helsdorf, Hălchiu) evangelischen Kirche in Barcaság bezeichnen, dessen Gewölbefüllung halbkreisförmig gebogene gotische Gliederungen bilden. Ein geographisch entfernteres Beispiel ist das anspruchlos ausgeführte Westtor der Máramarosszigeter (Sighetul Marmăţiei) reformierten Kirche. Um die 15. Jahrhundertwende erscheint der mit Tympanon versehene Tortyp mit Risaliten und Füllungen außer in Siebenbürgen auch in Lőcse (Leutschau Levoča).

EGY RENESZÁNSZ KISBRONZ MARCUS AURELIUS LOVAS SZOBRÁRÓL A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Ferenczy István gyűjteményéből származik az a kis-bronz (1. kép), amely Marcus Aurelius Rómában levő lovas szobráról készült.[1] A Szépművészeti Múzeum tulajdonába 1914-ben került.

Ferenczy — aki a szobrocskát több más kisszoborral együtt Itáliában vásárolta — így ír róla: „Mark Aurel a Capitoliumban álló legszebbnek tartott lovagszobor egész kiegészítésben, amint valaha állott.”[2] Meller Simon 16. század eleji velencei munkának vélte,[3] Balogh Jolán szerint a quattrocento végén — vagy legkésőbb 1500 körül — készülhetett, és felső-itáliai (talán padovai) művész alkotása.[4]

A 15—16. században igen sok kisszobor készült a Marcus Aurelius lovas szobróról (az első — és egyben a legismertebb — mű Filarete nevéhez kapcsolódik), melyek egy részénél a művész célja a minél hűségesebb változat készítése volt, de sokszor — mint Filarete vagy Antico esetében — az antik alkotás inspiráció, mintakép, a szobrász a saját stílusában dolgozza fel a témát.[5] A másolatok nagy száma az alkotás iránt megnyilvánuló élénk érdeklődést bizonyítja, amit az is indokol, hogy az egyetlen bronzból készült római császár lovas szobor, amely fennmaradt (2. kép). Már a kora középkortól kezdve tekintély övezte, legendák fűződtek hozzá.[6]

A 15. századtól még inkább fokozódott tisztelete: rajzok készültek róla,[7] és a korszak lovas szobrai is — Donatello: Gattamelata, Verrocchio: Colleoni, Leonardo: Francesco Sforza lovas szobra — elsősorban ennek a műnek a hatását mutatják.[8] Kultusza a 16. században vált a legteljesebbé: ez összefügg azzal a ténnyel is, hogy 1538-ban a lateráni bazilika előtt átállították Róma főterére, a kormányzás központjának tartott capitoliumi térre,[9] és később egy új, Michelangelo által tervezett ovális talapzatra helyezve állítják fel a tér közepén. A legtöbb ismert kisbronz, amely a szobor nyomán készült, az áthelyezés és a végleges talapzatra helyezés és felállítás idejére datálható.[10]

Néhány munka stílusában még a quattrocentóhoz köthető. Balogh Jolán szerint a 16. században készített kisbronzok karcsú arányaihoz képest pl. a budapesti darab arányai, tömör formája Filarete két lovas kis-



1. kép. Kisbronz Marcus Aurelius lovas szobráról. Budapest, Szépművészeti Múzeum. M.: 21 cm. Ltsz.: 5361



2. kép. Marcus Aurelius lovas szobra. Róma, Piazza del Campidoglio



3. kép. Kisbronz Marcus Aurelius lovas szobráról.
New York, Bernard Black Gallery. 17 cm (1968)

bronzához (Marcus Aurelius, Hektór) áll közel, csak úgy mint a — szintén a Marcus Aurelius-szoborról készült — bécsi, párizsi (Spitzer-gyűjtemény) példány.[11] Mind-ezek a quattrocento végére vagy a cinquecento első éveire keltezhetők. A budapesti darab egyszerű kidolgozása, tömör formái szintén még a 15. századot idézik. Egy New Yorkban kiállított kisbronzal (3. kép)[12] mutat szoros rokonságot: bár ez utóbbi részleteiben kidolgozottabb, a lovas fejének megmintázása (így a hajé, a szemé, az orré, a szakállé), a ló zömök testének, lábainak kidolgozása igen hasonló (megegyező motívum a bal kézben tartott bőségszaru is); mindez arra mutat, hogy azonos környezetben — és talán azonos műhelyben — készültek. A stílusjegyeik arra utalnak, hogy valószínűleg padovai munkák.

A 15. század végén, a 16. század elején itt a legjelentősebb a kisplasztikai műfaj. A kisbronzok általában Bellano vagy Riccio műhelyében — sokszor az ő modelljeik, munkáik nyomán — dolgozó vagy stílusukat követő, nagyrészt ismeretlen művészek alkotásai.[13]

Az antik szobrokról készült másolatok is itt készülnek a legnagyobb számban, a legtöbb variációban.[14] Padova — egyeteme révén — a humanista kultúra egyik központja, érthető az ókori irodalom és művészet iránti érdeklődés. Valószínűleg a humanista tudósoktól származott a görög és római szobrokról készült kissozobrok iránti kereslet;[15] a kisbronz szervesen hozzátartozott szobájuk berendezéséhez (így pl. íróasztalukat díszítette), az antikvitás iránti kötődésüket szimbolizálta. Többnyire használati funkciójuk is volt: tinta- vagy gyertyatartóként szolgáltak.[16]

Marcus Aurelius lovas szobráról — több más ókori szoborral (Tüskehúzó, velencei lovak stb.) együtt — szintén készültek másolatok Padovában.[17] Elősegítette ezt az a körülmény is, hogy itt készítette Donatello Gattamelata lovas szobrát, amelyet elsősorban az ókori mű inspirált; a művész római útja során láthatta,[18] és nyilván részletesen megvizsgálta. Az alkotás valószínűleg jelentős hatást gyakorolt a padovai művészekre (Vasari említi, hogy a szobor elkészülte után milyen nagy tisztelet övezte Donatellót a városban), így felkelthette az érdeklődést a Marcus Aurelius-mű iránt is.

A budapesti darabot talapzatának ornamentikája és formája szintén padovai műhelyhez kapcsolja; itt talál-

kozunk kisbronzok talapzatán hasonló indás motívummal. Padovában készültek pl. azok a kissozobrocskák, ahol háromszögű talapzaton a budapesti darab díszítésével azonos ornamentika látható.[19] A padovai példányoknál sokszor találkozunk a háromszög-formával,[20] de előfordul — a pesti kisbronz talapzatához hasonlóan — hat-[21] vagy nyolcszög-[22] forma is. A talapzat egyszerű lapja, kis magassága, ívben meghajló lábai szintén padovai műhelyre utalnak.[23]

A budapesti darab nyersebb stílusa — ellentétben pl. Filarete vagy Antico szintén a lovas szoborról készített kisbronzáival — is azt az irányzatot követi, amely a 15. század végi padovai iskolára — elsősorban Donatello hatására — jellemző. Balogh Jolán szerint talán Bellano — Donatello egyik tanítványának — műhelyében készült.[24] A kissozobor valóban Bellano stílusjegyeit idézi: a tömör formák, a figura megformálása, a ruharedők valószínűvé teszik, hogy Bellano körében dolgozó — vagy az ő stílusát követő — szerényebb képességű szobrász alkotása.[25]

A tömör arányok Bellano műveire jellemző jegyek (Dávid, Szent Jeromos stb.). Más stílust képvisel a Bellano-tanítvány Riccio: az ő kissozobránál — már korai műveinél is[26] — a nyújtottabb, kecsesebb arányok, a szenvedélyesebb arkifejezések figyelhetők meg (bár kétségtelen, hogy művészetére Bellano igen jelentős hatást gyakorolt).[27] Jellegzetes példája ennek a formavilágnak egy másik, szintén Marcus Aurelius lovas szobráról készített bronzszobrocska,[28] amely valószínűleg Riccio műhelyében készült az 1500-as évek elején, és stílusában a budapesti darabtól igen eltérő: így pl. a ló nyúlánk arányai, kecses formája — a másik tömör megmintázásával szemben —, mozgalmassága (a magasra emelt hátsó bal és jobb mellő láb igen lendületessé teszi a kompozíciót) már Riccióra — és a műhelyében készült alkotásokra — jellemző jegyek.



4. kép. Kisbronz Marcus Aurelius lovas szobráról.
Debrecen, Déry Múzeum. 24,5 cm. Ltsz.: DF. 211. I. 2

A budapesti darab figurájának kidolgozása is bellanói stílussajátosságokat mutat. Így jellegzetes vonás a — Bellano-műveknél gyakran látható [29] — nagy, hosszúkás szem, és a szintén hosszú, felvont szemöldök. A hosszú, keskenyedő szakáll, [30] valamint a ruharedek nyers kidolgozása [31] is Bellanót idéző jegyek.

Az ókori alkotást követi — bár igen mereven megformált — a ló lépése (az ún. rövid ügetés), a felemelt jobb mellső és az előrelépő, a földtől elváló bal hátsó láb. A felszerszámozás az eredetitől eltérő jegyeket mutat (a szobrász a ló hátát borító takaró cikcakkos motívumát vázlatosan dolgozta ki, a fejnél levő phalerae — díszítő korongok — helyén kis gombok láthatók). A figura gesztusa is megváltozott, a jobb kéz magasabbra emelt, a tenyér kifelé fordított; elképzelhető, hogy az ugyancsak antik — a 18. század végén elpusztult —, Paviában felállított, ún. Regisole lovas szobor hatására. [32]

A figura egyenesen ül lován (az eredeti műnél kissé előredől); ez az egyenes, feszes ülés is emlékeztet a paviai alkotás lovasának testtartására. [33] Marcus Aurelius szobrától legeltérőbb a bal kézben tartott nagy bőségszaru. [34] Nem valószínű, hogy ez a motívum a Regisole-től ered: [35] a szoborról készült metszetek, rajzok stb. egyikén sem szerepel; [36] ezek alapján megállapítható, hogy a paviai alkotás figurája (azonosíthatatlan, hogy kit ábrázol) jobb kezét magasba emelte (valószínűleg Marcus Aurelius szobrához hasonlóan üdvözlő gesztussal), bal keze pedig a kantárszárat tartotta.

A bőségszaru-motívum az antik művészetben igen gyakran előfordul; [37] a bőség, a gazdagság, a nagylelkűség, az uralkodói nagyság, a tisztetlet stb. szimbóluma. [38]

A római császárkori pénzeken pl. Fortuna, Victoria vagy allegorikus figurák (Concordia, Ubertas, Honos, Fides, Liberalitas stb.) kezében tartott bőségszaru az uralkodó nagyságát, az uralkodásával beköszöntött békét és bőséget szimbolizálja; [39] egyes ábrázolásokon maga a császár tartja az isteni attribútumot. [40]

Az antik formakincséből sokat merítő reneszánsz művészetben a motívum gyakran szerepel, [41] így a kisplasztikában is, pl. a Bellano és Riccio műhelyében készült műveknél. [42] A Marcus Aurelius-szobor nyomán készült példányok közül néhánynál szintén megtalálható (Spitzer-gyűjtemény darabja, [43] a New York-i és a berlini [44] kisbronz).

A kisplasztikai műveknél a bőségszarnak gyakorlati funkciója is lehetett, így gyertyatartóként szolgált. [45] A Marcus Aurelius-szoborról készült másolatok az íróasztalt díszítették, ugyanakkor a lovas keze vagy a kezében elhelyezett bőségszaru sokszor gyertyát tartott. [46] Feltételezhetően a budapesti darab kisbronzának bőségszaruja is ezt a célt szolgált: a tetejéhez eredetileg egy cső [47] vagy egy tűske illeszkedhetett, ebbe helyezték a gyertyát.

Bőségszarut tart a bal kezében annak a kisbronznak a figurája is, amely ugyancsak Marcus Aurelius lovas szobra alapján készült — csak a figura maradt meg —, és a budapesti Szépművészeti Múzeumban található: [48] Ferenczy gyűjteményéből származik, aki antik darabnak vélte. [49] Valószínűleg ez is padovai munka (talán quattrocen-to végi), [50] szintén érdekes példája az antik lovas szobor nyomán készült reneszánsz kisbronzoknak.

Falus János

JEGYZETEK

1 Balogh, J.: Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest. Acta Historiae Artium XII (1966) fasc. 3–4. (211–346.) (továbbiakban: Balogh 1966). Parte II. Bronzi italiani. 279., 281. 95. kép; uő.: Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV–XVIII. Jh. I–II. Bp. 1975 (továbbiakban: Balogh 1975). I. 148. No. 188, II. 213. 233. kép.

2 Ferenczy István által sajátkezűleg írt jegyzék másolata 1914-ből. Értz szobrok laistroma, 63. sz.

3 Meller S.: Ferenczy István bronzgyűjteményének kiállítása. Bp. 1917. II. No. 5. Aggházy M. szintén velencei munkának mondja: Olasz renaissance és barokk kisbronzok a berlini és a drezdai Állami Múzeumok és a Szépművészeti Múzeum anyagából. Bp. 1968. 14. No. 81.

4 Balogh 1966, 279.; Balogh 1975, I. 148.; Sz. Eszláry É. — Sz. Koronay É.: Kisplasztikai kiállítás a 10.-től a 19. századig az Iparművészeti Múzeum és a Szépművészeti Múzeum anyagából. Bp. 1978. 23. No. 66.

5 A Marcus Aurelius lovas szoborról Antico is készített egy kisbronzot. Hermann, H. J.: Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, genannt Antico. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVIII, Heft 5. (1910) (201–288.) 267–270. 45. kép. A reneszánsz kisbronzok típusairól I. Weihrauch, H. R.: Europäische Bronzestatuetten 15–18. Jh. Braunschweig 1967. 46–69.

6 A szoborhoz fűződő legendákról I. Apolloni, A.: Vicende e restauri della statua equestre di Marco Aurelio. Atti e memorie dell'Accademia di S. Luca II (1912) (1–24.) 2–4.; Graf, A.: Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo I–II. Torino 1882–1883. II. 111–117.

7 A 15–16. sz.-i rajz, metszet pl.: Apolloni: i. m. 6. 2. kép; Weihrauch: i. m. 119. 131. kép; Siebenhüner, H.: Das Kapitöl in Rom. München 1954. 26., 30., 42. kép; Knauer, E. R.: Das Reiterstandbild des Kaisers Marc Aurel. In: Marc Aurel (herausg. Klein, R.). Darmstadt 1979. (304–346.) 320. 4. kép, 321. 5. kép. A lovas szobrot Filippino Lippi is megörökíti egyik freskóján (Róma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Caraffa).

8 Hatása már a középkori plasztikában is kisebb-nagyobb mértékben érvényesül, így pl. a Kolozsvári-tesztvérek nagyváradi Szent László-szobránál (1390). A két 16. századi rajzból ismert mű az ókor óta a lépő típusú bronz lovas szobor első ábrázolásai közé tartozott a monumentális plasztika területén. A lépő ló, a király magasba emelt jobb keze, a bronz használat, a Marcus Aurelius-szobor hatására vall, melyet itáliai útjukon láthattak. Erről I. Pogány-Balás E.: Kolozsvári Márton és György Szent György szobrának antik előképeről. Művészettörténeti Értesítő XXIV (1975) I. sz. (1–16.) 10–11. A 15. századi lovas szobroknál

számolnunk kell a szintén antik velencei lovak és a paviai Regisole hatásával is; ez utóbbi pl. Leonardóra különösen nagy hatással volt, elismerően írt róla. Idézetet I. Müller-Walde, P.: Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen XX (1899) (54–116.) 115. A hatás elsősorban a Sforza-emlékműnél mutatkozott meg.

9 A Capitolium eszméi tartalmáról I. Tolnay, Ch. de: Michelangelo. Mű és világkép. Bp. 1975. 162., 248–249. A szobor átszállításáról és elhelyezéséről I. Siebenhüner: i. m. 54. skk.

10 Balogh 1966, 324., 330. 4. jegyz. Egy 16. századi kisbronz a Marcus Aurelius lovas szoborról a debreceni Déri Múzeum tulajdonában is található (4. kép). Erről I. Sz. Eszláry É.: A Déri Múzeum kisbronzai (sajtó alatt).

11 Balogh 1966, 279.

12 Apollo. The Magazine of the Arts. LXXXVII (1968) March, I, XXI.

13 A padovai műhelymunkáról I. Montagu, J.: Bronzen. Frankfurt am Main 1963. 36.

14 Planiscig, L.: Piccoli bronzi italiani del rinascimento. Milano 1930. 12.

15 Montagu: i. m. 27.

16 Bode, W.: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1922. 46. Hasonló — világításra szolgáló — kisbronzok már az antik művészetben is voltak. Erről I. Neugebauer, K. A.: Antike Bronzestatuetten. Berlin 1921. 108–110.

17 Planiscig: i. m. 12.

18 Schubring, P.: Die italienische Plastik des Quattrocento. Wildpark—Potsdam 1924. 58. A szobor kapcsán az antik hatásról I. Castelfranco, G.: Donatello. Milano 1963. 55–59.

19 Bellano-műhely (?): Lovas fiú — Brescia, Museo Civico (Jestaz, B.: Une statuette de bronze le saint Christophe de Severo da Ravenna. La Revue du Louvre XXII (1972) No. 2. 67–78. 75. 12. kép), Riccio-műhely: Ülő szatírnő kis szatírral, Ülő férfi kagylóval (Balogh 1966, 279.; Goldschmidt, F.: Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock I. Königl. Museen zu Berlin (Beschr. Bd. II. Teil I.). Berlin 1914. 14. No. 59, 23. tábla, 15. No. 63, 24. tábla). Ugyanez a motívum a budapesti Szépművészeti Múzeum egyik, Riccio műhelyében készült kisébrónáján: Szatírnő kis szatírral (Balogh 1975, I. 154–155. No. 195, II. 215. 236. kép). Ez az ornamentika (két irányba kunkorodó, összekapcsolt indák) megtalálható a Gattamelata-szobor páncélzatán (Janson, H. W.: The Sculpture of Donatello I–II. Princeton-New Jersey 1957. I. 253. kép), Bellano Mária gyermekével (Planiscig, L.: Riccio. Wien 1927. 66. 57. kép) és Salomon itele (Padova, Il Santo; uo. 51. 38. kép) c. műveinél, a firenzei San Lorenzo egyik szőszekén (Janson: i. m. I. 380. kép), de az antik művészetben, így pl. görög vázákban vagy egy balcai mozaikon (B. Thomas E.: Balaca. Bp. 1964. XXV. ol-

dal, alsó kép) stb. is találkozunk ezzel a dísszel. A padovai kisbronzok talapzatain gyakran szerepel — különféle változatokban — indás, leveles növényi ornamentika, pl. Riccio-műhely: *Atlasz* (Pope-Hennessy, J.: The Frick Collection Vol. III. New York 1970. Italian-Sculpture, 106–111.), Severo da Ravenna: Tomiris királynő (uo. 136–140.). Indás dísz látható a lovas szobor alapján készült New York-i és párizsi (Spitzer-gyűjtemény) kisbronzon is (La collection Spitzer I–VI. Paris 1890–1892. IV. 113. No. 10).

20 Pl. Bellano-műhely: Dávid — Párizs, Louvre (*Planiscig*: Riccio, 53. 41. kép), Riccio-műhely: *Atlasz* (Pope-Hennessy: i. m. III. 106–111.), Riccio-műhely: Ülő szatírnő kis szatírral (*Goldschmidt*: i. m. 14. No. 59, 23. tábla) stb.

21 Pope-Hennessy: i. m. III. 108.

22 Ülő szatírnő kis szatírral (*Goldschmidt*: i. m. 15. No. 60, 23. tábla), padovai műhely: Tüskeshűző (*Planiscig*: Riccio, 98. 96–97. kép).

23 Ilyen ívben meghajló lábú, alacsony talpazatok pl. Bellano-műhely: Dávid (*Planiscig*: Riccio, 53. 41. kép), Riccio-műhely: *Atlasz* (Pope-Hennessy: i. m. III. 106–111.). Hasonló jellegű talpazat egy bécsi, a Marcus Aurelius lovas szoborról készült kisbronzon is (*Balogh* 1966, 280. 93. kép).

24 *Balogh* J. a padovai Santo egyik — Bellano által készített — reliefsével (József története) veti össze a kisbronzot: itt a lovak megformálása hasonló (*Balogh* 1966, 330. 8. jegyz.). Képe: *Planiscig*: Riccio, 47. 34. kép.

25 A szerényebb kvalitásra utalnak a merev formák (a ló lábai, teste, a figura jobb karja).

26 Így pl. a Roccabonella-síremlék Riccio által készített allegorikus figurái (Caritas, Fides, Spes) nyúlánkak, a ruharedőzet is gazdag (*Planiscig*: Riccio, 134–135. 142–144. kép); a stílus kifinomultabb, mint Bellanóé, és ez később (az 1500-as évektől) még jellemzőbb.

27 Erről I. Pignatti, T.: Gli inizi di Andrea Riccio. *Arte Veneta* VII (1953) 25–38.

28 Skulpturen-Sammlung aus Berliner Privatbesitz (Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Katalog No. 1783). Berlin 1917. 8. No. 9, 5. tábla. Hasonló jellegű egy másik kisbronz Riccio műhelyéből: Lovas bőségszaruuval (*Goldschmidt*: i. m. 20. No. 89, 21. tábla); itt csak a figura idézi Marcus Aurelius lovas szobrát, a ló eltér az eredetitől, ágaskodó típus, megformálása Riccio egyéb kisbronzaira emlékeztet. Ilyen jellegű, hosszú testű, nyúlánk arányú, hosszúkás fejű, izmos ló pl. egyik lovas kisbronzánál a londoni Victoria and Albert Museumban (*Radcliffe*, A.: European Bronze Statuettes. London 1966. 43. 21. kép) és az ennek nyomán műhelyében készült kisbronzoknál (*Planiscig*: Riccio, 206. 241–243. kép).

29 Pl. Bellano: Sírhatétel relief — London, Victoria and Albert Museum (*Planiscig*: Riccio, 37. 25. kép), Dávid Góliát fejével — Philadelphia, Museum of Art (*Radcliffe*: i. m. 33. 12. kép), Bellano-követő: Judit Holofernes fejével (*Goldschmidt*: i. m. 12. No. 47, 19. tábla) stb.

30 Bode, W.: Lo scultore Bartolomeo Bellano. *Archivio storico dell'arte* IV (1891) fasc. VI (397–416.) 412, 414. Ilyen szakáll pl. Bellano Szent Jeromost ábrázoló kisszobránál — Párizs, Louvre (*Radcliffe*: i. m. 34. 13. kép), vagy egy — szintén Bellanónak tulajdonított — reliefen (*Planiscig*: Riccio, 63. 54. kép).

31 Bode: Lo scultore, 406.; *Heydenreich*: L. H.: Marc Aurel und

Regiole. In: *Festschrift für Erich Meyer*. Hamburg 1959. 146–159. Az itt közölt metszeteken, rajzokon és egyéb ábrázolásokon,

melyek a paviai alkotásról készültek, a figura hasonló gesztussal — magásra tartott jobb kéz, kifelé fordított tenyér — látható.

33 *Heydenreich*: i. m. 155.

34 Nyilván erre utal Ferenczy megjegyzése: „... egész kiegészítésben, amint valaha állott”, feltételezve, hogy a római szobor figurájának is eredetileg bőségszaruu volt a kezében. Valószínűleg azonban bal keze egy globulust tartott (amelyen talán Victoria alakja állt) — az állítást a kéztartás indokolja. Az alkotás a diadalmenetét tartó császárt örökíti meg, a tárgy győzelme és hatalmára utalt.

35 A feltételezés: *Balogh* 1975, I. 148.

36 *Heydenreich*: i. m. képei.

37 Pl. pénzeken, plasztikában, gemmákon stb. istenek és allegorikus figurák attribútuma. Példának két pannóniai kisszobor: Fortuna balnearis ábrázolás terrakottából — Aquincum (Póczy K.: Közművek a római kori Magyarországon. Bp. 1980. 122. 126. kép), Lar szobra a nagydéli háziszentélyből (B. Thomas E.: *Szentlélek* T.: Vezető a veszprémi Bakonyi Múzeum régészeti kiállításában. Bp. 1959. XXIV. kép).

38 Cairo, G.: *Dizionario ragionato dei Simboli*. Bologna (1967). 90–91.; *Tervarent*, Guy de: Attributs et symboles dans l'art profane (1450–1600) I–II. Genève 1958–1959. I. 116–122.

39 A bőségszaruu már hellenisztikus érméken — Alföldi A. szerint — az új aranykor szimbólumaként jelenik meg. *Alföldi*, A.: *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abt. 50 (1935). 141. Ilyen hellenisztikus előzmény pl. az i. e. II. század elejéről származó galjubi lelet egyik domborműve: III. Ptolemaios mint Héraklész, bal kezében bőségszarut tartva — Hildesheim, Pelizaeus-Museum (Művészeti Lexikon I–IV. [Szerk. Zádor A. — Genthon I.] Bp. 1965–1968. II. 178.).

40 Ilyen ábrázolás pl. egy káncán, ahol Augustus jobb kezében egy kettős bőségszarut tart (*Furtwängler*, A.: Die antiken Gemmen I–III. Leipzig–Berlin 1900. III. 315. 158. kép), vagy egy Nero-káncán: itt a császár bal kezében tartja a bőségszarut (uo. 324. 168. kép).

41 A. Rossellino: A portugál bíboros síremléke (Firenze, San Miniato), Francesco di Giorgio: Angyalok (Siena, dóm), Mantegna: Mária mennybemenetele (Padova, Eremitani), Laurana: A nápolyi Castel Nuovo diadalíve stb. A motívummal pl. kódexek keretdiszében is sokszor találkozhatunk, sőt olykor a bőségszaruu az iniciáléban van (*Csapodi* Cs. — Cs. Gárdonyi K.: *Bibliotheca Corviniana*. Bp. 1981. XLI, LXXVIII. tábla).

42 Bellano-követő: Nő bőségszaruuval (*Goldschmidt*: i. m. 12. No. 46, 19. tábla), Bellano nyomán: Dávid — Washington, National Gallery (*Weihrauch*: i. m. 101. 104. kép), Riccio-műhely: Lovas bőségszaruuval (*Goldschmidt*: i. m. 20. No. 89, 21. tábla), Riccio-műhely: Ülő szatírnő kis szatírral (uo. 14. No. 59, 23. tábla), Riccio: Ülő szatír — Párizs, Louvre (*Planiscig*: Riccio, 353. 428. kép) stb.

43 La collection Spitzer, 113. No. 10.

44 Skulpturen-Sammlung aus Berliner Privatbesitz, 8. No. 9, 5. tábla.

45 Bode: Die italienischen Bronzestatuetten, 46–47.

46 Uo. 71.

47 Ilyen gyertyatartó pl. Riccio-műhely: Ülő szatírnő kis szatírral (*Goldschmidt*: i. m. 14. o. No. 59, 23. tábla).

48 *Balogh* 1966, 324. I. jegyz.; *Balogh* 1975, I. 149. No. 189.

49 Ferenczy-jegyzék, 31. szám.

50 Stílusjegyei alapján *Balogh* J. 15. század végének tartja (*Balogh* 1966, 324. I. jegyz.; *Balogh* 1975, I. 149. No. 189).

A SMALL BRONZE FIGURE OF MARCUS AURELIUS' EQUESTRIAN STATUE IN THE MUSEUM OF FINE ARTS OF BUDAPEST

There is in the collection of ancient sculpture of the Museum of Fine Arts a small renaissance bronze figure, accomplished after the equestrian statue of Marcus Aurelius. A number of small statues were made after the antique model generally in the 16th century. An example of them is in the collection of the Museum Déri of Debrecen. Particularly haloed was this work which was placed in the middle of the Capitolium Square. The above mentioned work of Budapest in the Museum of Fine Arts in all probability dates from the end of the 15th century. Its shaping, the form and ornamental foliage of its plinth point to a presumable work of Padova. Statuettes, made after Greek and Roman statues were greatly favoured in Padova at that time. The concise

forms of the small statue of Budapest — as for example the shaping of the horse, or that of the head of the figure with its long-shaped eyes, long, narrow beard and the finish of the drapery indicate a less capable sculptor's work belonging to Bellano's circle or a follower of his style. The cornucopia — characteristic sign of the Renaissance — served probably as a candlestick. A great number of small bronze figures, made after antique works decorated their owners' lodgings and stood — as candlesticks or inkpots — on their desks showing, this way also, their affection for antiquities. The small figure of Budapest is an early, interesting example of these small-sculptures.

A LŐCSEI KÖNYVILLUSZTRÁLÁS A 17–18. SZÁZADBAN

A magyar grafika története a 16–18. században szorosan kapcsolódik a könyvnyomtatáshoz. Külföldön, elsősorban Németországban, Olaszországban igen elterjedtek voltak az önálló grafikai lapok, fametszetek vagy rézmetszetek, Magyarországon viszont alig ismert önálló mű; a korabeli grafikai alkotások zöme könyvek, folyóiratok illusztrációjaként maradt fenn. A művészettörténeti kutatásban a sokszorosított grafikai művek történeti feldolgozásának fontosságát csak a legújabb időben kezdik felismerni, hangsúlyozva, hogy ez az a művészeti ág, amelynek alkotásai több száz vagy ezer példányban is eljuthatnak közönségükhöz (szemben a helyhez kötött egyedi művészi produktumokkal), és igen mozgékonyan reagálhattak új eszmék, áramlatok keletkezésére. [1] Noha az ellenreformáció korában a nagyszombati nyomdához kapcsolódó grafikai művészetnek volt elsősorban jelentősége, nem érdektelen egy protestáns tipográfia ilyen irányú tevékenysége sem, annál is inkább, mert a protestáns nyomdászat a 17. század folyamán még mindig jelentős tömegek



2. Az időjárást figyelő emberek, 74. sz. illusztráció



1. Trónon ülő király a lengyel és a litván címerrel. Az illusztrációk jegyzékében a 2. szám

igényét elégítette ki, s a művelődéstörténet, az ízlés történetének vizsgálatában nemcsak a kiemelkedőnek, hanem az átlagosnak vagy az átlagszínvonal alattinak is helye van. Ebből a megfontolásból ismertetjük most a 17. század egyik legtermékenyebb, élenjáró protestáns műhelyének, a lőcsei Brewer-nyomdának könyvillusztrálási tevékenységét. Az 1625–1739 közötti lőcsei nyomtatványok hozzáférhető példányaiból, mint azt a mellékelt jegyzék is mutatja, összesen 358 db fametszetes, illetve rézmetszetes illusztrációt gyűjtöttünk ki.

Közismert, hogy Magyarországon a reformáció százada egybeesett a könyvnyomtatás állandósulásának századával. A könyvnyomtatás „szent művészetének” elsjátítását egyházuk, híveik szolgálatában még tudós prédikátorok is kötelességüknek érezték. A hatáskeltés, a vallásos meggyőződés alakításának igénye megkívánta a könyvek díszítését, illusztrálását is: a korai korszak könyvdíszítő törekvéseit jól példázza a kolozsvári Heltai-nyomda tevékenysége. [2] De már a 16. század végén voltak egyes jelek, s a 17. században egyre inkább megnyilvánult az a tendencia, melynek során egyes műhelyek a könyvdíszítésben az egyediről (illusztráció, fametszetes iniciálé) a sokszorosított nyomda díszekre tértek át, nem újították fel a már elkopott dívcokat, hanem olcsóbb, legtelenebb (mert sok helyütt hasonló) könyvdíszítéssel éltek, mennyiségileg kétségtelenül többet produkálva. E folyamat talán összefügg azzal, hogy a harcos prédikátorok helyét mesteremberek vették át, az egyházi irányítású (és támogatású) tipográfiák mellett megjelentek a már polgári jelleget mutató üzleti vállalkozások, amelyek többek között azért is jöhettek létre, s működhettek olykor az egyik vagy másik felekezet érdekét sértve, mert a protestáns egyház dinamikus fejlődő korszaka már a



múlté volt, s a 17. századot a protestáns egyház védekezése, s e védekezésben való „megcsontosodása”, ortodoxiája jellemezte.

A fentebb vázolt folyamat fényében hogyan látjuk a polgári alapítású Brewer-nyomda[3] könyvdíszító tevékenységét?

A korai (1625—1640 közötti) lőcsei nyomtatványok azt mutatják, hogy a könyv alkotói és közönsége igényelte, elvárta a könyvek illusztrálását. Még elevenen éltek a 16. századi protestáns könyvdiszítés hagyományai. Nem kell itt jelentős, gazdagon illusztrált könyvekre gondolnunk, inkább csak címlapdiszerek, egy-egy szöveg között elhelyezett fametszetre — ezeket a diszket azonban meglehetősen sok könyvnél, gyakran alkalmazták. Ebben az időben Lőcsén jó néhány jelentős, hiánypótló művet adtak ki, amelyet — jelentőségének tudatában — illusztrációval is elláttak. Szent János-illusztráció (59) disziti például az evangélikus énekeskönyv két részének címlapját, Lőcse város címere ugyanazt (60), illetve egy református ágendát (62), Jézus képe egy szlovák katekizmust (57), szízes reneszánsz címlapkeret egy prédikáció-gyűjteményt (61), egy másik címlapkeret Werbőczy Tripartitumának kiadását (66), trónoló király képe a Nagy Sándorról írt művet (2) stb. Egy fametszet-sorozatot is ismerünk ebből az időből: az Evangéliumok és epistolák c. perikópaskönyv illusztrációit (7—56). [4]



5. *Johann Weber arcsképe és nemesi címere, 145. sz.*

A 17. század közepének ismert társadalmi-történeti viszonyai azonban megnehezítették ennek a protestáns könyvdisztó hagyománynak a továbbélését, fejlesztését. A környék főúri, nemesi családjainak egyre nagyobb arányú katolizálása miatt, a löcsei könyvkiadás elvesztette korábbi mecénási rétegét, s ezt a hiányt sem a kisszámtú vagyonos protestáns polgárság, sem a nyomdász áldozat-



6. Tengeri hajó képe, 152. sz.



7. Keretes címlapdísz Lőcse címerével és látképével, 174. sz.



8. Az aranyborjú imádása, 176. sz.

készsége nem pótolhatta. Már az 1640-es, 1650-es években csökkent az újonnan kiadott, illusztrált könyvek száma, s még inkább így történt a század második felében. A számos lőcsei nyomtatvány között az illusztrációval ellátott könyv kivételes lesz — néhány könyvet illusztrálnak csak, de azt gazdagon. Gazdag metszetanyagával így tűnik ki Johann Weber két műve az 1660-as években (145—159), továbbá a csízió több kiadása (74—127), Pázmány Péter Imádságos könyve (164—173), Comenius „Orbis sensualium pictus”-a (183—335), valamint több lutheránus katekizmuskiadás (338—351). A 17. században pedig Pápai Páriz Ferenc és Bél Mátyás nevéhez fűződnek illusztrált kiadások (352—354, 356).

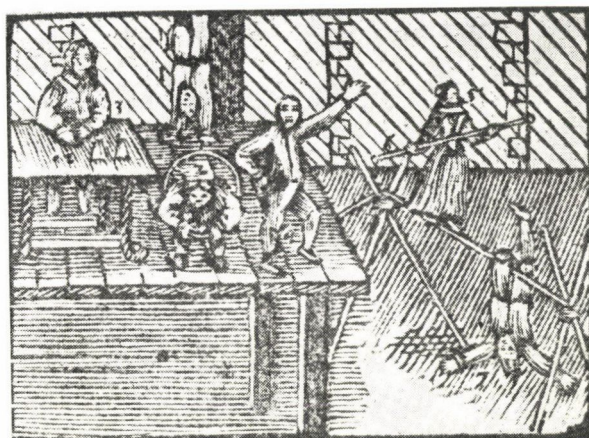
Reneszánsz könyvdíszítésről esett szó, helyesebb azonban reneszánsz és késő reneszánsz könyvdísztekről beszelnünk. A fametszetek egy része nem a lőcsei kiadás részére készült, hanem azokat készen vásárolta a tipográfia, feltehetően külföldről, mivel magyarországi könyvek kiadásában nem fordultak elő. (A beszerzési forrás — a nyomda külföldi kapcsolatait ismerve — valószínűleg Krakkó vagy Boroszló lehetett.) [5] Így történhetett meg, hogy egy 1660 körüli és egy 1673-as história-kiadásban (Salamon és Markalf illetve Aesopus) olyan fametszeteket találunk, amelyek az összes ismertett illusztráció közül valószínűleg a legrégebbi keletkezésűek (131—144, 4, 129, 161—163). A két sorozat sajátos stílusjegyeket hordoz: az alakok a háttérhez viszonyítva túlságosan nagyok, vaskosak, a perspektíva nem mindig jó, a kidolgozás elnagyolt, darabos, ugyanakkor a fametszetek humorral (főleg a Markalf-história), életszeretettel telítettek. A kidolgozás hasonlósága egy mester keze nyomára vagy egy műhelyre vall. Még néhány, szintén átvett egyedi illusztrációt sorolhatunk ebbe a csoportba (2, 5, 57).

A többi, feltehetően készen vásárolt fametszet (csízió-illusztrációk, két fametszet a sorsvetőkönnyvből, Fortuna, Szent János illusztráció (74—127, 69—70, 72, 59) s az Evangéliumok és epistolák sorozata is (7—56)) nem térnek el a 17. század első felében Lőcsén készült fametszetek stílusától: a már említett említett reneszánsz címlapkeretek, Třanovský, emblémájától, Brewer nyomdász-jegytől stb. (61, 66, 63, 64). Reneszánsz stílusjegyeket viselnek magukon még az 1670-es, 1680-as évek lőcsei fametszetei is: egy díszes címlapkeret Lőcse város címével, látképével (174), a már említett Orbis pictus- és katekizmus-illusztrációk. A legsikerültebb még a címlapkeret, az Orbis pictus legtöbb fametszete zsúfolt, száraz, didaktikus szemléletű, nem vall művészi kvalitásokra, de azért van köztük néhány sikerültebb, életképszerű alkotás is; a katekizmus-illusztrációk szintén inkább mesteremberre, mint művészre vallanak. A fametszők közül egyedül Jonas Bubenkát, a lőcsei gimnázium tanárát ismerjük: az ő nevéhez fűződik a fent említett címlapkeret illetve az Orbis pictus illusztrációinak fába metszése. Mintája Comenius híres könyvének 1669. évi nürnbergi kiadása volt. Ugyancsak külföldi minta után készült Werbőczy Tripartitumának címlapkerete (az 1561. évi bécsi kiadás után), [6] de sok más lőcsei fametszet, amelynek mintáját nem ismerjük, külföldi minta nyomán keletkezhetett. A lőcsei könyvillusztrálásra nemcsak az átlagos vagy annál alacsonyabb színvonalon kidolgozott fametszetek jellemzőek (az összes illusztrációból 340 a fametszet, 18 rézmetszet), hanem a fametszetek továbbélése a 17. század második felében, a 18. század elején, a rézmetszet magyarországi térhódításának idején.

Azok a rézmetszetek, amelyek az 1660-as években Johann Weber műveihez készültek (145—160), még min-



9. Nyolc kép Comenius Orbis pictus-ából: „A vadászás” (236), „A halászás” (234),



„A kép-írás” (262), „Muzsikáló szerszámok” (284), „A föld-mérés” (286), „Az erköltsökről tanító tudomány” (294), „Az Igasság” (301), „Szemfényvesztés” (316)

dig nem a barokk, hanem a késő reneszánsz stílusjegyeit mutatják. Statikus jellegű, egymás mellé tett jelenetek, minden mozgalmasság, lendületesség nélkül, illetve a késő reneszánszra oly jellemző emblémák. Egyedül a Weber apoteózisát ábrázoló rézmetszetet érezzük már a barokk stílushoz közelebb állónak. A legtöbb löcsei rézmetszet művészi színvonalúnak mondható. Alkotóikat is ismerjük név szerint: Israel Hiebner szászországi, az 1660-as évek-

ben Magyarországon tartózkodó rézmetszőt, Christian Hermann Roth von Rothenfels körmoébányai érem- és pecsétvésőt, Johann Croner eperjesi, Mattheus Küssel augsburgi és Johann Georg Wolfgang bécsi rézmetszőt.[7]

A barokk művészeti alkotások hiánya a löcsei könyv-illusztrálásban részben a konzervatívra vált protestáns reneszánsz könyvdíszítés, részben a már említett kedvezőtlen körülmények következménye. A 18. században —



10. Bél Mátyás archépe, 356. sz.

a nagyszombati nyomdához képest több évtizedes késéssel — sor kerülhetett volna az új stílus adaptálására, ez az időszak azonban már a löcsei műhely hanyatlásának kora volt. A barokk stílusú könyvillusztrációk hiánya azonban nem jelentette a löcsei könyvdíszítésben a barokk díszítés teljes hiányát: maguk a löcsei nyomtatványok már az 1670-es, 1680-as évektől kezdve nagyobb méretű, mozgalmasabb könyvdíszekkel, iniciálékkal, ún. hollandi betűtípusaikkal a barokk könyvdíszítés és tipografizálás elismert magyarországi példáivá váltak.

Pavercsik Ilona

FÜGGELÉK

E rövid áttekintés után közöljük a löcsei nyomtatványokban található illusztrációk jegyzékét, illetve először az áttekintés megkönnyítésének céljából azoknak a műveknek a leírását, amelyekben ezek az illusztrációk előfordultak.[8]

Művek jegyzéke

1. *Herlicius, David*: Kalendarium ... 1626. Č 771. (1629-re: Č 778.)
2. *Moller, Albinus*: Kalendarium ... 1627. esztendőre ... Č 773.
3. Nagy Sandornak Macedonak győzhetetlen királyának historiaia 1627 I. 564.
4. *Ilosvai Selymes Péter*: Az hires neves Tholdi Miklosnak ieles cselekedetiről es baynokságáról való historia 1629 I. 581.
5. Mese könyvecske ... 1629 I. 584.

6. *Beniczky András*: Prodromus homologiae Pannonicae ... 1632 II. 479.
7. *Beniczky András*: Orchestra pompae ... 1634 II. 491.
8. *Evangeliumok es epistolak* ... 1634 I. 639.
9. *Luther, Martin*: Katechismus D. M. Lutheri ... 1634 II. 490.
10. *Miskolczi Puah Pál*: Halotti elmélkedések ... 1634 I. 631.
11. *Szenci Molnár Albert*: Psalterium ungaricum ... 1635 I. 649.
12. *Istenes hymnusok* ... 1635 I. 650.
13. *Ujfalvi Imre*: ... Halot temeteskorra való enek ... 1635 I. 651.
14. *Meisner, Balthasar*: ... Meisner Sz. elmelkedesinek a vasarnapi evangeliomokba ... 1635 I. 652.
15. *Třanovský, Jiřík*: Phiala odoramentorum ... Modlitby křesťanské ... 1635 II. 502.
16. *Samorjai János*: Az helvetiai vallason levő ecclesiaknak egyházi ceremonijakrol ... 1636 I. 662.
17. *Třanovský, Jiřík*: Cithara sanctorum ... Pjsně duchownj ... 1636 Č 828.
18. *Werbőczy István*: Decretum latino-hungaricum ... 1637 I. 672.
19. *Preller, Kaspar*: Auslegung eines Verss. Danielis ... 1638 II. 526.
20. *Istvánfi Pál*: Historia az Volter kiralynak az Francisco eneke notájára ... 1640 Č 856.
21. *Meisner, Balthasar*: ... Elmelkedések az az esztendőnként való főb innepi evangeliomokba ... 1641 I. 719.
22. *Serpilius, Johann*: Nova curiae Caismarcensis Anno ... MDCXLI ... 1641 II. 583.
23. *Evangeliumok es epistolak* ... 1642 — eddig ismeretlen bibliográfiai tétel, Borsa Gedeon augsburgi felfedezése.
24. *Vergilius Maro, Publius*: Virgilii Bucolica ... 1642 II. 604.
25. *Tarnóczy Márton*: Antiglypice metrica tornate enucleata ... 1643 II. 627.
26. *Eufemos mnémé seu Laudatio funebris* ... Johannis Langh ... 1647 II. 677.
27. *Melanchton, Philipp*: Grammatica Philippi Melanctonis ... 1648 II. 689.
28. *Pildrik, Štefan*: Christus nobiscum, favus distillans ... Strd tekaucy ... modlitéb ... 1648 Č 943.
29. *Regiomontanus, Joannes*: Cisio ... 1650 Č 974.
30. *Snář welmi pěknij, zmnohých spisuow mudrcůw starých y nových* ... 1650 II. 733.
31. *Az Fortunatusrol iratott szep nyajas beszedű könyvecske* ... 1651 I. 848.
32. *Köröspataki János*: Lupuj vaidarol valo enek ... 1655 I. 902.
33. *Böhmer, Martin*: Lovak orvossagos megpróbált uy könyvecskéje ... 1656 I. 908.
34. *Werbőczy István*: Decretum latino-hungaricum ... 1660 I. 958.
35. *Salamon kiralynak* ... Markalffal való tréfa beszédeknek rövid könyve ... 1660 körül I. 1599.
36. *Weber, Johann*: Janus bifrons ... Das ist naturlicher Regenten-Spiegel ... 1662 II. 992.
37. *Weber, Johann*: Lectio principum ... Das ist: Politische Anleitung ... 1665 II. 1057.
38. *Weber, Johann*: Wappen der königl. freyen Stadt Eperies ... 1668 II. 1150.
39. *Novam prothymian novo muneri ac oneri* ... 1671 Č 1278.
40. *Neubarth, Christof*: Uj és ó kalendarium ... 1673. Esztendő ... Č 1312. (További illusztrált kiadásai 1674, 1678, 1679, 1680 évekre.)
41. *Magyar Aesopus*. Az az: Aesopusnak egész elete es fabulai ... 1673 I. 1155.
42. *Lippai János*: Calendarium oeconomicum perpetuum ... 1674 I. 1167.
43. *Pázmány Péter*: Imadsagos könyv ... 1674 I. 1168.
44. *Neubarth, Christof*: Uj és ó kalendariuma ... MDCLXXVI ... 1675 I. 1200.
45. *Regiomontanus, Joannes*: Cisio ... 1675 körül Č 1672.

46. *Böhmer, Martin*: Lovak orvosságos szep uj könyvetskeje . . . 1676 I. 1198.
47. *Hunyadi Ferenc*: Historia az regi hires neves Troia varosanak . . . 1676 I. 1199.
48. *Neubarth, Johann*: Uj es ó kalendarium . . . 1683. Č 1398. (További illusztrált kiadásai 1684, 1687, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1708 évekre.)
49. *Sinapius, Daniel*: Perlička díjtek Božijch . . . 1683 II. 1528.
50. *Neubarth, Johann*: Uj és ó kalendarium . . . 1685 Č I. 1340.
51. *Comenius, Amos János*: Orbis sensualium pictus quadrilinguis . . . 1685 I. 1338.
52. *Comenius, Amos János*: . . . Orbis sensualium pictus trilingvis . . . 1685 I. 1339.
53. *Lippai János*: Calendarium oeconomicum perpetuum . . . 1685 körül I. 1596a.
54. *Mortua seu viva mors* . . . Nicolao Balogh . . . 1687 II. 1615.
55. *Igen szép nyájas historia az Fortunatusrol* . . . 1689 I. 1375.
56. *Gyöngyösi István*: Rossa-koszoru . . . 1690 I. 1388.
57. *Vectigal regium reformatum* 1690 II. 1666.
58. *Hunyadi Ferenc*: Historia az regi hires nevezetes Troia városanak . . . 1692 I. 1428.
59. *Kegelius, Philipp*: Dwanácter duchowné nábožné přemysšlowánj . . . 1693 II. 1737.
60. *Lelki utiköltség avagy E földön buidoso léleknek üdvösséges foglalatossága* . . . 1693 I. 1444.
61. *Tranovský, Jiřík*: Cithara sanctorum . . . Pijsné duchownij . . . 1693 II. 1740.
62. *Luther, Martin*: Enchiridion. Der kleine Catechismus . . . 1695 II. 1799.
63. *Sinapius, Daniel*: Perlička díjtek Božijch . . . 1701 II. 2074.
64. *Pápai Páriz Ferenc*: Dictionarium latino-hungaricum . . . 1708 I. 1746.
65. *Regiomontanus, Joannes*: Cisio . . . 1710-es évek I. 1590.
66. *Bél Mátyás*: Grammatica latina . . . 1718 Petrik I. 214.
67. *Jony, Joannes*: Commentatio historico-juridica . . . 1727 Petrik II. 288.
68. *Menyősi Tolvaj Ferenc*: Az arithmetikának mester-sége 1729 Petrik III. 652.
17. Jézus bélpoklost gyógyít. Mat. 8. 8, 23 E4b.
18. Jézus lecsendesíti a tengert. Mat. 8. 8, 23 E7b.
19. Magvető. Mat. 13. 8, 23 F2a.
20. Szőlősgazda. Mat. 20. 8, 23 F5b. 65 D5b
21. Magvető (a 19. illusztrációtól eltérő). Luk. 8. 8, 23 G1b.
22. A jerikói vak meggyógyítása. Luk. 18. 8, 23 G5b.
23. Jézus megkísértése. Mat. 4. 8, 23 G8b.
24. A kánaáni asszony. Mat. 15. 8, 23 H3b.
25. Jézus meggyógyítja a némát. Luk. 11. 8, 23 H6a.
26. Az ötezer ember megvendéglése. Ján. 6. Márk 8. 8 11b, S5b, 23 11b, S5a.
27. Jézus és a farizeusok. Ján. 8. 8, 23 I5a.
28. Jézus feltámadása. Márk 16. 23 I5b.
29. Jézus megjelenik tanítványainak. Ján. 20. 8, 23 M7a.
30. A jó pásztor. Ján. 10. 8, 23 N2a. 23 P6b.
31. Jézus, térdeplő tanítványaival. Ján. 16. 8, 23 O2a.
32. Jézus és tanítványai. Ján. 16. 8, 23 N4b, N7a.
33. Az apostolok kiküldése. Márk 16. 8, 23 O5a.
34. Jézus prédikál. Ján. 15—16. 8, 23 O7b.
35. Isten trónja, szentlélek. Ján. 14. 8, 23 P2a.
36. Jézus és Nikodémus. Ján. 3. 8, 23 Q1a.
37. A gazdag ember és Lázár. Luk. 16. 8 Q5a, Q8a, X8a, 23 Q5a, Q8a, Y8b.
38. A vámszedő. Luk. 5. 8, 23 R2b.
39. Jézus gyógyít. Luk. 6. 8 R5b, 23 R5a.
40. Jézus Genezáret tavánál. Luk. 5. 8, 23 R8a.
41. A hegyi beszéd. Mat. 5. 8 X3b, 23 S3a.
42. Hamis próféta. Mat. 7. 8, 23 S7b.
43. A hamis sáfár. 8, 23 T3a.
44. Jézus megtisztítja a templomot. Luk 19. 8 T5a, 23 T6a.
45. A farizeus és a vámszedő. Luk. 18. 8, 23 V1a.
46. Jézus süketnémát gyógyít. Márk 7. 8, 23 V3a.
47. Jézus hálaadása (Boldog szemek). Luk. 10. 8, 23 V5b.
48. Jézus bélpoklosokat gyógyít. Luk. 17. 8 W1a, 23 X1a.
49. Isten és a mammon. Mat. 6. 8 W4a, 23 X3b.
50. Jézus feltámasztja a naini ifjút. Luk. 7. 8 W7a, 23 X7a.
51. Jézus és a farizeusok. Mat. 22. 8 X1a, 23 X3b.
52. Jézus meggyógyítja a némát. Mat. 9. 8, 23 X6a.
53. A kapernaumi százados. Ján. 4. 8 Y3b, 23 Z3b.
54. Király és szolga. Mat. 8. 8 Y6b, 23 Z6b.
55. A farizeusok. Mat. 22. 8 Z1b, 23 Aa1b.
56. Jairus leányának feltámasztása. Mat. 9. 8 Z4a, 23 Aa4a.
57. 111 × 73 A földgolyón álló gyermek Jézus országalmával és áldásosztásra emelt kézzel. 9 A7b.
58. 125 × 117 Virágokkal szegélyezett körben rózsátő két szál rózsával, oroszlán és egyszarvú. 10 N2a.
59. 47 × 71 Szent Jánost megégetik a pogányok. 11 *1a, 12 A1a.
60. 65 × 52 Lőcse város címere. 13 A1a.
61. 170 × 124 Címleperet: az oszlopokon Péter és Pál apostol, fölül a Szentháromság angyalokkal, alul a háromkirályok imádják Jézust. 14, 21 *1a.
62. 44 × 43 Lőcse város címere. 14 Sssss2b, 16 *1a.
63. 61 × 45 Jiřík Tranovský emblémája báránnyal, szentlélekkel, igével, két angyallal, Lázárral és térdeplő emberrel. „Calix Domini salutaris Georgius Transcius 1628.” 15 X8b, 17 628. p.
64. Lorenz Brewer nyomdászjegye: Szent Lőrinc a rostélyal. „Laurentius Brever Buchdrucker zur Leutsch.” 15 Y8b, 19 D3b.
65. 60 × 44 Szentlélek, imádkozó emberek. 17 351. p.
66. 171 × 130 Címleperet, a két oszlopfőn Nemezis Justitia, fölül két griff tartja Magyarországi címerét, alul a salamoni ítélet. 18, 34 91a.
67. 94 × 72 Ismeretlen címer, négy mezőre osztott címerpajzs, benne hold csillaggal, számárfej, kereszték. 20 A1a.
68. 47 × 38 Késmárk címere. 22 B4a.
69. 40 × 41 Griff. 24 A1a, 25 A3b.
70. 39 × 39 Oroszlán. 25 A2b.
71. 98 × 75 Johann Lang címere. 26 A1b.

Illusztrációk jegyzéke

(A dőlt számok a művek sorszáma, az állók a lapszámra utalnak.)

1. 45 × 58 Magyar címer két oroszlánnal. 1, 2, 40, 42, 48, 50 A1a, 6 A1b, 18, 34 Fffff4a.
2. 95 × 72 Jobb kezében kardot tartó, trónon ülő király. Az illusztráció bal sarkában a lengyel, jobb sarkában a litván címer. 3, 35 A1a.
3. 82 × 83 Harci jelenet, o. iníciáléra emlékeztet. 4, 32, 47, 58 A1a.
4. 71 × 92 Hasonlat a sáskáról: Krőzus, Aesopus és az írődeák. 5 A1a, 41 D3b.
5. 99 × 74 Markalf és Policana Salamon király előtt. 5 A1b.
6. 72 × 98 Pázmány Péter címere. 7 1. lev.b.
- 7—56. 25—29 × 28—33 fametszetsorozat
7. Jézus bevonul Jeruzsálembe. Mat. 21. 8 A3a 18a, 23 A3a, Aa6b, 18a.
8. Jelek a napban, a holdban és a csillagokban. Luk. 20. 8 A6a, Z6b, 23 A6a.
9. Keresztelő Szent János. Mat. 11. 8, 23 A8b.
10. Jézus megkeresztelése. Ján. 1. 8, 23 B3a.
11. Népszámlálás. Luk. 2. 8, 23 B5b.
12. Simeon. Luk. 2. 8, 23 C6a.
13. Circumcisio. Luk. 2. 8, 23 D1b.
14. A három királyok imádják Jézust. Mat. 2. 8, 23 D3b.
15. A tizenkét éves Jézus a templomban. Luk. 2. 8, 23 D6b.
16. A kánaai menyegző. Ján. 2. 8, 23 E2a.

72. 45 × 32 Fortuna. 27 A1a.
 73. 68 × 56 Az imádkozó Dávid király. 28 A1b, 43 44o. p.
 74. 51 × 68 Az időjárást figyelő emberek. 29, 45 A2a, H1a, 65 A1a, F6b.
 75—86. 25 × 58 Hónapsorozat. 29, 45 A5b—B8b, 42 32, 40, 48, 54, 61, 72, 76, 81. p. 53 32, 40, 48, 54, 61, 72, 81. p. 65 A4a—B3b.
 87. 63 × 41 Saturnus. 29, 45 C5a, 65 B7a.
 88. 63 × 41 Jupiter. 29, 45 C6a, 65 B8a.
 89. 63 × 41 Mars. 29, 45 C7a, 65 B8b.
 90. 63 × 41 Nap. 29, 45 C8a, 65 C1b.
 91. 63 × 41 Venus. 29, 45 D1a, 65 C2b.
 92. 63 × 41 Merkúr. 29, 45 D2a, 65 C3a.
 93. 63 × 41 Hold. 29, 45 D2b, 65 C4a.
 94—105. 29 × 29 Égi jegyek. 29, 45 D4a—E4a, 65 C5a—D3b. További előfordulás: Ikrek 55 Ala, Nyilas 48 (1684) D3b.
 106. 72 × 72 Az éjszakai holdfény hosszát mutató tábla. 29, 45 E5b, 42, 53 91. p., 65 D5a.
 107. 34 × 30 Nyár. 29, 45 E6a, 65 D5b.
 108. 34 × 30 Ősz. 29, 45 E6a, 65 D5b.
 109. 34 × 30 Tavasz. 29, 45 E6b, 65 D6a.
 110. 34 × 30 Tél. 29, 45 E6b, 65 D6a.
 111—122. 21 × 58 Hónapsorozat. 29, 45 F5b—G3a, 42 1, 5, m9, 26. p. 65 E4a—E8b.
 123. 77 × 54 Érvágási tanácsadó. 29, 45 G3b, 50 D3b, 65 F1a.
 124. 67 × 49 Ábra tenyérjősláshoz. 29, 45 G7b, 42 92. p. 65 F4b.
 125. 48 × 68 Holdfázisok bemutatása. 29, 45 I3b, 65 G6b.
 126. 50 × 70 Illusztráció a kézi kompasztom használatához. 29, 45 I4b, 42, 53 92. p. 65 G7a.
 127. 48 × 68 Útmutató a kézi kompasztom használatához. 29, 45 I6b, 65 G8b.
 128. 67 × 91 Kunyhóban fekvő ember. 30 A1a.
 129. 68 × 90 Fügefá alatt alvó Aesopus, mellette Isis papja térdepel, az égben megjelenik Isis, a gazdálkodás istenasszonya. 31, 41 A1a.
 130. 57 × 76 Ló lovással. 33, 46 A1a.
 131. 71 × 98 Markalf és Policana Salamon király előtt. 35 A4a.
 132. 70 × 98 Salamon, Markalf és a két asszony az élő és holt gyermekkel. 35 B1a, F1a.
 133. 70 × 97 Salamon, Markalf és a két adószedő. 35 C4b.
 134. 73 × 99 Markalf családja. 35 D1b.
 135. 70 × 97 Salamon és Markalf a tejes fazékkal. 35 D2b.
 136. 71 × 97 Salamon és a szundikáló Markalf. 35 D3b.
 137. 71 × 98 Markalf bizonyítja, hogy a tej nem fehérebb a napvilágnál. Salamon és Markalf jön le a palota lépcsőjén, a sötét kamrában Salamon elesik a palack tejben. 35 E1b.
 138. 72 × 97 Salamon, Markalf és a macska az egerekkel. 35 E3a.
 139. 72 × 97 Salamon, Markalf és a nyúl után rohanó kutyák. 35 E3b.
 140. 72 × 99 Markalf Salamon király egyik kopasz szolgájának a homlokára köp. 35 E4a.
 141. 72 × 99 Salamon király elébe járuló asszonyok; az ablakból betekint Markalf. 35 F4a.
 142. Markalf úgy jár, mint egy négylábú oktalan állat. 35 G2a.
 143. 72 × 98 Salamon és kísérete Markalf barlangja előtt. 35 G2b.
 144. 72 × 98 Salamon szolgái akasztani viszik Markalfot. 35 G3a.
 145. 330 × 205 Rézmetszet. Babérkoszorúban Johann Weber arcképe, Weber nemesi címerével. „Pro Deo Caesare et patria Johannes Weber R. I. C. Eperies pt. Judex Primar. S. C. R. M. Part. R. Hung. Sup. Ordinarius. ac perpetuus pharmacopoeus anno Dni MDCLXII. Act. suae. 36, 37 címlap előtt.
 146. 298 × 177 Kilenc ovális alakú rézmetszetből álló díszcímlap. 1. Zsámolyon, párnán királyi korona. „Omnis honus onus. 2. Király és tanácsosai. „Omnis magistratus a Deo est.” 3. Zsámolyon, párnán elhelyezett jogar. „Deus regne et transfert.” 4. Pietas. „Verbum Domini manet in aeternum.” 5. Justitia. „Per me reges regnant.” 6. Tudós ember. „Publicae lex est medicina salutis.” 7. Kézművesek és hadvezérek. „Arte et Marte regit orbis terrarium.” 8. Atya fiúgyermekkel, kezében vessző. „Timore stat respublica et amore.” 9. Alul széles metszet: távolban sziget vagy szárazföld, elől tengeri hajó, a kép jobb sarkában fa alatt furulyázó pásztor állataival. „Peritonauici ero favent venti pastore vigil tutus est grex.” „Israel Hiebner in Eperies fecit” 36 címlap előtt.
 147. 137 × 185 Eperjes látképe. „Eperies in Ungarn”. Rézmetszet. 36 címlap előtt.
 148. 295 × 175 Weber bíróné választása. Rézmetszet. „Abbildung der Orths der Pfarrkirchen v. gehaltenen Ceremonien da Johann Weber Apotecker sein Richter Ampt in Eperies abgeleget u. darauf wieder bestättiget worden A. 1662. 5. Martii.” 36 A iv előtt.
 149. 260 × 183 Az apa és fiú története a számmal. Rézmetszet. „Quilibet audaci carpitur ore labor.” 36 D2 levél után.
 150. 100 × 157 Seborvos fűrésszel a kezében, amint a beteg lábát akarja levágni. Rézmetszet. „Artibus ingenius.” 36 H5 levél után.
 151. 100 × 157 Két ökörrel szántó paraszt, távolabb egy vető földműves. Rézmetszet. „Labore” 36 H5 levél után.
 152. 100 × 157 Tengeri hajó képe. Rézmetszet. „Comite fortuna” 36 H5 levél után.
 153. 100 × 157 Havasi pásztor kunyhó. Rézmetszet. „Vigilantia” 36 H5 levél után.
 154. 270 × 187 Lipót császár arcképe. Rézmetszet. „Leopoldus D. G. Imperator Roman. S. A. Germ. H. B. Rex.” Jobboldalt galamb olajággal, felirata: „Ecclesiae securitas, Reipublicae Libertas, Deconomiae Felicitas” „Matthaeus Küssell sculps.” 37 Címlap előtt.
 155. 308 × 193 Oroszlános díszcímlap. Rézmetszet. „Ma. Küssell sculp.” 37 címlap előtt.
 156. 433 × 332 Weber apoteóza, címerével. Rézmetszet. „Si itur ad alta.” „Christianus Hermannus Roth. V. R. F. sculpsit Crembnitz Ao. 1664.” 37 d4 levél után.
 158. 123 × 166 Weber nemesi címere. Rézmetszet. 37 el levél után.
 159. 302 × 145 Két oszlop a különböző erények ábrázolásával. Rézmetszet. „Felicitas principum.” „Hieb. fec.” 37 e2 levél után.
 160. 170 × 176 Eperjes látképe. Rézmetszet. „sculpsit C. H. R. V. R. F.” 38 címlap előtt.
 160. 48 × 50 Nap. 39 C3b.
 161. 68 × 91 Aesopus és a teherhordók. 41 A3b.
 162. 67 × 90 Xantus és felesége, aki megrémül Aesopus rútságától. 41 B2a.
 163. 67 × 91 Xantus felesége megmossa egy parasztember lábát. 41 C2a.
 164. 62 × 46 Krisztus testét és véréát ábrázoló ostya és kehely. „Panis vivus de coelo” 43 493. p.
 165. 70 × 55 Pap misét mond. 43 134. p.
 166. 50 × 37 Mise előtt. 43 144. p.
 167. 50 × 37 Úrfelmutatás. 43 157. p.
 168. 52 × 48 Angyali üdvözet. 43 190. p. 61 A1b.
 169. 72 × 55 Golgota. 43 203, 266. p. 49 215. p. 60 A1b, 62 C4b, 63 190. p.
 170. 62 × 45 Szent Brigitta. 43 253. p. 56 A1b, 59 700. p.
 171. 73 × 55 Jézus és tanítványai. 43 310. p. 49 348. p. 62 C8a, 63 311. p.
 172. 72 × 55 Gyónás. 43 330. p.
 173. 32 × 29 Mária a mennyben. 43 499. p. 60 118. p.
 174. 183 × 134 Keretes címlapdísz, fölül Lőcse címere, alul a város látképe. „Jon. Bubenka”. 44 címlap.
 175. 118 × 130 Ló képe. 46 A2—A3 levél között.
 176. Az aranyborjú imádása. 2. Moz. 20. 49 A iv előtt, 62 A7b, 63 B1b.
 177. Ádám és Éva a paradicsomban. 49 181. p. 62 C3a, 63 159. p.
 178. 72 × 56 Máriát és az apostolokat megszállja a szentlélek. 49 289. p. 62 C6b, 63 257. p.
 179. Imádkozó ember. Luk. 11. 49 374. p. 62 D2b, 63 335. p.
 180. 72 × 56 Jézus és a vér folyásos asszony. Luk. 8. 49 458. p. 63 409. p.

181. 72 × 55 Keresztelő medence. 49 466. p. 63 417. p.
182. 72 × 56 A tékozló fiú. Mat. 26. 49 506, 63 452. p.
183. 56 × 77 „Meg-szóllítás”. Tanító és kisdíák, háttérben egy város képe. 51 2, 312. p. 52 2, 314. p.
184. 140 × 25 12 mezőre osztott oszlop. Egy-egy mezőben az abc hangjainak illusztrálására varjú, bárány, tücsök, bűdös banka, csecsemő, szél, lúd, emberi lehelet, egér, kacska, farkas, medve képe. 51, 52 4. p.
185. 1381 × 25 12 mezőre osztott oszlop, az abc hangjai illusztrálásának folytatása. Egy-egy mezőben macska, szekeres, csibe, kakukk, kutya, kígyó, szajkó, bagoly, nyúl, béka, szamár, bögöly képe. 51, 52 5. p.
186. 63 × 63 „Az Isten”. Kör alakban dicsfénytől övezve Isten szimbóluma. 51, 52 6. p.
187. 63 × 63 „A világ”. Kőralakú fametszet. A földön növények, állatok, egy emberpár, az égből madarak, felhők és csillagok. 51, 52 8. p.
188. 56 × 76 „A tűz”. Asztalon tűzgyújtó szerszámok (kovakő, tapló, kénköves fonal), gyertya, a kandallóban tűz ég, az ablakon keresztül egy tűzvészt látunk. 51, 52 12. p.
189. 56 × 79 „A levegő Eg”. Szellő, szél, szélvész, forgószél képe. Az illusztráció bal sarkában egy ház fákkal: földrengés képe, amelyet a „föld alatti szél okoz.” 51, 52 14. p.
190. 56 × 79 „A Víz”. Kút, patak, folyó, örvény, iszap rajza. Tengerpart, sziget, félsziget, kősziklák a tengerben. 51, 52 16. p.
191. 55 × 78 „A Földhők”. Gőz, felhő, köd, eső, jégeső, hó, szivárvány, jég, villám rajza. 51, 52 18. p.
192. 54 × 77 „A Föld”. Hegy, völgy, barlang, mező, erdő képe. 51, 52 20. p.
193. 55 × 78 „A föld-fajzati”. Fűves, virágos rét, szántó-föld gabonával és paréjokkal, erdő gombával, a föld alatt ércet. 51 21. p. 52 22. p.
194. 54 × 79 „A Bányászónak”. Szobában, asztalon különféle fémek és fém-tárgyak: ón, vas, acél, kanna, fazék, gyertyatartó, ezüst és arany tallérok, forintok. 51 22, 52 24. p.
195. 54 × 78 „A kövek”. A természetben levő kövek (kőszikla, homok), egy ház előtt és a szobában levő kövek: kaszakő, kova, márvány, mágnes, drágakövek, gyöngyök, üveg. 51 24, 52 26. p.
196. 55 × 78 „Az Élő-fa”. Palánta, facsemete, fa, illetve a fa részei. 51 26. p. 52 28. p.
197. 55 × 80 „A fának gyümölcse”. Egy asztalon gyümölcsök: alma, körte, füge, cseresznye, szilva, barack, dió, mogyoró, gesztenye. Gyümölcstelen fák: jegenye, éger, nyár, ciprus, bükk, kőris, fűz, hársfa, fenyő, borostyán. 51 28. p. 52 30. p.
198. 56 × 77 „A Virágok”. Mezőn és asztalon különféle virágok: ibolya, jácint, liliom, rózsa, székfű. Mezei virágok: gyöngyvirág, búzavirág. Illatos fűvek. 51 30. p. 52 32. p.
199. 56 × 77 „A Partjok”. Kerti növények: saláta, káposzta, vöröshagyma, fokhagyma, tök, sárgarépa, fehérrépa, retek, torma, petrezselyem, uborka, dinnye. 51 32. p. 52 34. p.
200. 55 × 78 „A Veteményes magok”. Szántóföldön: búza, rozs, árpa, zab, köles, hajdina, hüvelyesek, borsó, bab búkköny. 51 34. p. 52 36. p.
201. 56 × 78 „A Csemeték”. Mezőn, víz partján különféle növények: káka, nád, bodza, szőlőtő. 51 36. p. 52 38. p.
202. 56 × 78 „Az élő állatok, és legelőször a madarak”. Tengerparti sziklán fészket rakó madár. 51 38. p. 52 40. p.
203. 56 × 77 „A házi madarak”. A ház udvarán, levegőben, háztetőn különféle szárnyasok, madarak: kakas, tyúk, galamb, páva, gólya, fecske, veréb, szarka, csóka, denevér. 51 40. p. 52 42. p.
204. 56 × 78 „Az éneklő madarak”. Szántóföldön és levegőben madarak: pacsirta, fűz, pintyőke, tengelice, csíz, cinke, szármány, papagáj, rigó, seregély, szarka, csóka. 51 42. p. 52 44. p.
205. 56 × 78 „Mezei és erdei madarak”. Strucc, ökörszem, bagoly, bűdös banka, paradicsommadár, fácán tűzok, daru, gerlice, kakukk, varjú. 51 44. p. 52 46. p.
206. 55 × 76 „Ragadozó madarak”. Sas, keselyű, holló, héja, sólyom, karvaly, ölyv képe. 51 46. p. 52 48. p.
207. 56 × 76 „Víz-madarak”. Hattyú, lúd, réce, pelikán, gödény, gém, bölömbika, barázdabillegető. 51 48. p. 52 50. p.
208. 56 × 76 „Röpdős apró állatok”. A kép bal sarkában fa, a levegőben különféle állatok (erős nagyításban): méh, darázs, lódarázs, bögöly, légy, szúnyog, tücsök, pillangó, bogár, Szentjánosbogár. 51 50. p. 52 52. p.
209. 56 × 77 „Négy lábú állatok, és először az háziak”. Szobában különféle állatok: kutya, macska, egér, mókus, majom, patkány, menyét, nyest, görény. 51 52. p. 52 54. p.
210. 56 × 76 „Marhák”. Mezőn különféle állatok: ökör, tehén, borjú, kos, juh, bárány, bak, kecske, gödölye, disznó, malac. 51 54. p. 52 56. p.
211. 57 × 77 „Barmok”. Mezőn különféle állatok: szamár, öszvér, ló, teve, elefánt. 51 56. p. 52 58. p.
212. 57 × 76 „Vad állatok”. Sziklák előtt, mezőn különféle állatok: bölény, bivaly, jávorszarvas, szarvas, őz, erdei bak, kőszáli kecske, egyszarvú vaddisznó, nyúl, ürge, vakond. 51 58. p. 52 60. p.
213. 57 × 77 „Fene vadak”. Fenyőerdő előtt állatok: oroszlán, párdúc, tigris, medve, farkas, hiúz, róka, borz, hörcsög. 51 60. p. 52 62. p.
214. 56 × 77 „Tuszó-mászó állatok”. Emeletes ház előtt különféle állatok: kígyó, vízikígyó, vipera, mezei kígyó, szalamandra, sárkány, baziliskusz, skorpió. 51 62. p. 52 64. p.
215. 57 × 77 „Mászó bogarak”. Szobában és a ház előtt a földön bogarak: giliszta, hernyó, sáska, szű, moly, papiromoly, nyű, bolha, tetű, poloska, kullancs, selyemhernyó, hangya, pók, csiga. 51 64. p. 52 66. p.
216. 56 × 76 „A vízben és szárazon egyaránt élő állatok”. Krokodil, hód, vidra, béka, teknősbéka képe. 51 66. p. 52 68. p.
217. 56 × 77 „Folyó és álló-vízbeli halak”. Ponty, angolna, menyhal, kecsege, harcsa, viza, sügér, rák, nadály. 51 68. p. 52 70. p.
218. 56 × 78 „Tengeri halak és csigák”. Cethal, delfin, kilencszemű hal(!), lazac, hering, tőkehal, tengeri borjú, tengeri csiga. 51 70. p. 52 72. p.
219. 56 × 77 „Az ember”. Ádám és Éva a paradicsomban. 51 72. p. 52 74. p.
220. 56 × 78 „Az embernek hét ideje”. Lépcsőn fölfelé, majd lefelé haladó emberek: csecsemő, gyermek, ifjú, férfikorú, vénember, mellette kisbaba, leányka, kisasszony, asszony, vénasszony, agg kofa. 51 74. p. 52 76. p.
221. 56 × 78 „Az embernek külső tagjai”. Sziklás folyópart előtt emberpár. 51 76. p. 52 78. p.
222. 56 × 77 „A fej és a kezek”. 51 78. p. 52 80. p.
223. 56 × 77 „Hús és belső részek”. Emberi test a végtagok kivételével, a belső szervek rajzával, mellette az inak ábrázolása. 51 80. p. 52 82. p.
224. 56 × 77 „Az erek és csontok”. Emberi csontváz, mellette emberalak az erek rajzával. 51 82. p. 52 84. p.
225. 56 × 78 „Külső és belső érzékenységek”. Emberi fej, külön a felnagyított érzékszervek. 51 84. p. 52 86. p.
226. 57 × 77 „Az ember lelke”. Fehér vászon előtt az emberi test árnyéka. 51 86. p. 52 88. p.
227. 57 × 78 „Éktelenek és csuda teremtések”. Egy óriás, egy törpe és egy kétfejű, négykezű, négylábú ember. 51 88. p. 52 90. p.
228. 56 × 76 Sövényvel szegélyezett veteményeskert. 51 90. p. 52 92. p.
229. 57 × 77 „Szántás vetés”. Szántás ökörral, aratás, céplés, szénagyújtás a réten. 51 92. p. 52 94. p.
230. 56 × 78 „A barommal való bánás”. Baloldalt istálló, benne a gazdasszony feji a tehenet, az épület előtt ökörcsorda, juhok, disznó és pásztorok kutyaival. 51 94. p. 52 96. p.
231. 56 × 77 „A méz-gyűjtés”. Méhkaptárak, kasok, egy szálló méhrajz és egy mézgyűjtő ember. 51 96. p. 52 98. p.
232. 57 × 77 „Az őrlés”. Vízimalom és szélmalom képe. 51 98. p. 52 100. p.
233. 57 × 77 „A Kenyér-csinálás”. Kemence, előtte a da-

- gasztott kenyerek, lepények, perecek. 51 100. p. 52 102. p.
234. 56×77 „A halászás”. Hegyekkel övezett folyópart, a parton horgászok, csónakokban halászok. 51 102. p. 52 104. p.
235. 57×78 „A madarászás”. Fenyőfák előtt madarászó háló, lépesvesszők, kalitkák, egy madarászó ember csipetével. 51 104. p. 52 106. p.
236. 57×77 „A vadászás”. Erdőben lovas vadász dárdával, kifeszített vadászháló, vizslák vaddisznót, szarvast, medvét kergetnek, egy farkas verembe esik. 51 106. p. 52 108. p.
237. 57×76 „A mészároság”. A mészáros leült egy marhát; a helyiségben hús, oldalasok, szalonnák, kolbászek felakasztva. Az épület előtt disznóperzselés. 51 108. p. 52 110. p.
238. 57×76 „A szakácság”. Konyha képe: a szakácsmester behozza a madarakat, halakat, nyulakat; megkopasztja, kibelezi őket, nyárson vagy rostoson süti. A polcon fazekak, tálak 51 110. p. 52 112. p.
239. 57×77 „A szüret”. Szőlőtábla szüretelőkkel, prés-házzal. 51 112. p. 52 114. p.
240. 57×77 „A sör-főzés”. Sörfőző ház. 51 114. p. 52 116. p.
241. 57×76 „A vendégség”. Megterített asztal mellett ülő vendégek, felszolgáló személyzet. 51 116. p. 52 118. p.
242. 56×77 „A len-mívelés”. Vízben áztatott len és kender. A házban fonóasszonyok rokkával, motollával. 51 118. p. 52 120. p.
243. 57×76 „A szövés”. Takács a szövőszéke előtt. 51 102. p. 52 122. p.
244. 57×77 „A vásznak”. A vászon fehérítése, mosása, varrás. 51 122. p. 52 124. p.
245. 57×77 „A szabó”. Posztó szabása. A helyiségben különféle ruhadarabok: köpönyegek, nadrágok, késztyűk vannak felakasztva. 51 124. p. 52 126. p.
246. 56×76 „A varga”. A varga szerszámai és az elkészült cipők, csizmák. 51 126. p. 52 128. p.
247. 57×77 „Az ács”. Épülő ház, előtte három ács a kivágott fákkal dolgozik. 51 128. p. 52 130. p.
248. 57×77 „A kő-műves”. Kőfaragó és kőműves. 51 130. p. 52 132. p.
249. 56×76 „Mesterséges emelő-szerszámok”. Talicskával, doronggal terhet cipelők. Baloldalt emelő-dorong, hajócsiga. 51 132. p. 52 134. p.
250. 57×76 „A ház”. Emeletes, oszlopos kőház. 51 134. p. 52 136. p.
251. 56×77 „Az érc-bánya”. Hegyoldalon bánya, jobb oldalt egy „koholó”-műhely. 51 136. p. 52 138. p.
252. 57×76 „A kovács”. 51 138. p. 52 140. p.
253. 57×78 „A szökényes és esztergáros”. Két mezőre osztott kép. Az alsó mezőben az asztalos gyalul, előtte kész asztal, szekrény, láda. A felső mezőben az esztergályos csónakokat, golyókat stb. készít. 51 140. p. 52 142. p.
254. 56×77 „A fazekas”. Fazekasműhely, a ház előtt égető kemence. 51 142. p. 52 144. p.
255. 56×77 „Az háznak rekeszei”. Pítvarház, konyha, szoba, kamra, ágyasház, padlás. Az udvaron kút, istálló, fürdőszoba. 51 144. p. 52 146. p.
256. 56×77 „A szoba az ágyas-házzal”. 51 146. p. 52 148. p.
257. 57×77 „Kutak”. 51 148. p. 52 150. p.
258. 57×77 „A föld”. Vetkőző és dészában fürdő ember, kopilyózás. Az ablakon keresztül egy folyóban úszó emberre lehet látni. 51 150. p. 52 152. p.
259. 56×77 „A borbély-műhely”. A borbély vendéget fésüli, mellette érvágás. 51 152. p. 52 154. p.
260. 56×76 „A ló-istálló”. 51 154. p. 52 156. p.
261. 57×76 „Óra-mutatók”. Kétféle napóra, homokóra, falióra képe. 51 156. p. 52 158. p.
262. 56×76 „A kép-írás”. Festő és szobrász műhelye. „Sculpsit Jonas Bubenkius Leutschovia 1679” 51 158. p. 52 160. p.
263. 57×78 „Nézésre szolgáló üvegek”. Tükör, szemüveg, messzelátó, nagyítók. 51 160. p. 52 162. p.
264. 56×77 „A kádár”. Bognárműhely ládákkal, hordókkal, dézsákkal. 51 162. p. 52 164. p.
265. 56×78 „A kötéljártó és szíjártó”. 51 164. p. 52 166. p.
266. 56×76 „Az úton-járó”. Három gyalogos utas, hátterben lombos erdő. 51 166. p. 52 168. p.
267. 56×77 „A lovass”. 51 168. p. 52 170. p.
268. 57×77 „A szekerek”. Szán, talicska, talyiga, szekér képe, hátterben házak. 51 170. p. 52 172. p.
269. 56×76 „A szekerezés”. Kétlovas, négylovas szekerek és egy hatlovas hintó képe. 51 172. p. 52 174. p.
270. 56×76 „A vizeken való által-menés”. Folyóparton palló, távolabb híd. A vizen egy tutaj és egy csónak halad. 51 174. p. 52 176. p.
271. 56×77 „Az úszás”. Úszás ökörhólyaggal, szabadon, víz alatt, vizen átkelő nő, ruhájával a fején. 51 178. p. 52 180. p.
272. 56×76 „Az evezős-hajó”. 51 178. p. 52 180. p.
273. 56×77 „A Terh-hordozó hajó”. 51 180. p. 52 182. p.
274. 56×77 „Az hajó-törés”. 51 182. p. 52 184. p.
275. 57×77 „Az író-deáki mesterség”. Asztalon írószerszámok. Három papíron írás a latin, a héber és a kínai írásmód illusztrálására. 51 184. p. 52 186. p.
276. 56×77 „A papíros”. Papírmalom. 51 186. p. 52 188. p.
277. 56×77 „A könyv-nyomtatás”. Nyomtatóműhely. 51 188. p. 52 190. p.
278. 56×77 „A könyvtáros bolt”. 51 190. p. 52 192. p.
279. 56×77 „A könyv-kötő”. Könyvkötőműhely belseje. A ház előtt a bőrt készítik ki. 51 192. p. 52 194. p.
280. 56×76 „A könyv”. 51 194. p. 52 196. p.
281. 56×77 „Az iskola”. Kisebb tanterem, a diákok a padokon ülnek. 51 196. p. 52 198. p.
282. 56×76 „A tanuló-ház”. Egy könnyvel teli szobában olvasó, jegyzetelő ifjú. 51 198. p. 52 200. p.
283. 56×76 „A szállásnak mestersége”. Négy emberi alak, akik a közönséges szólás, az ékesen szólás, a versszerzés és az éneklés mesterségét jelképezik. 51 200. p. 52 202. p.
284. 56×76 „Muzsikáló szerszámok”. Szobában különféle hangszerek: cimbalom, dob, hárfá, lant, citera, hegedű, tekerőlant, síp, trombita, orgona. 51 202. p. 52 204. p.
285. 56×76 „A világi bölcsesség”. Két tudós vizsgálja a természet dolgait. A szobában számvető asztal. 51 204. p. 52 206. p.
286. 56×76 „A föld-mérés”. A földmérő egy torony magasságát méri. 51 206. p. 52 208. p.
287. 56×55 „Az égi golyóbis”. A földgolyó az Északi és Déli sark megjelölésével. 51 208. p. 52 210. p.
288. 55×55 „A bolygók csillagoknak helyheztetések”. A bolygók képe: kör alakban fölül a nap, középen a föld, alul a hold, háromszög, illetve négyszög alakban négy csillag. 51 212. p. 52 214. p.
289. 52×50 „A Holdnak jelenései”. Kör alakban középen a Föld, körülötte a holdnak fázisai: telehold, félhold, holdfogyatkozás. 51 214. p. 52 216. p.
290. 54×55 „A Napban és Holdban való fogyatkozások”. 51 216. p. 52 218. p.
291. 57×55 „A Földgolyóbisnak felső fele”. A földgömb Eurázsia, Afrika és Antarktiszt térképével. 51 218. p. 52 220. p.
292. 55×54 „A Földi golyóbisnak alsó fele”. Észak- és Dél-Amerika térképe. 51 220. p. 52 222. p.
293. 57×77 „Európa”. Európa térképe, 28 ország megjelölésével. 51 222. p. 52 224. p.
294. 56×77 „Az erköltsökről tanító tudomány”. Az illusztráció jobb sarkában emberek, előttük az élet útja, a széles ösvény a gonoszúság, a keskeny a jószág; ezen feljutni a tisztességnek várába, amely a fametszet bal sarkában látható. 51 224. p. 52 226. p.
295. 56×76 „Az Okosság”. Az Okosság női alak, aki hátratekint egy tükörbe, a múltat nézve, s előre a jövőbe egy messzelátó által. Lábánál kígyó, előtte egy szárnyas ember röptül, az alkalom. 51 226. p. 52 228. p.
296. 56×76 „A Szorgalmatosság”. A Szorgalmatosság kezében sarlóval és gereblyével, a távolban méhraj. A fa tövében egy lusta ember alszik. 51 228. p. 52 230. p.

297. 56 × 76 „A Mértékletesség”. Az illusztráció jobb sarkában a Mértékletesség zabolával, háttérben mulató, iszogató, táncoló emberek. 51 230. p. 52 232. p.
298. 56 × 77 „A Bátorság”. A Bátorság harci öltözetben, karddal a kezében, a türes pajzsával, az állhatatosság oszlopára támaszkodva, mögötte oroszlán. 51 232. p. 52 234. p.
299. 56 × 78 „A Békesség türes”. A kép bal sarkában térdel a Békesség türes (szenvedés), mellette egy bárány és a remény horgonya. Háttérben egy tengeri hajó, jobb felől dühöngő ember morgó kutyával, arrébb egy öngyilkos. Az ég borús, éppen hogy csak kezd feltűnni a nap. 51 234. p. 52 236. p.
300. 56 × 77 „Az Emberség”. Két egymást átölelő barát, lábuknál csokolózó galambok. A háttérben egy gyereket verő kegyetlen ember, jobbra két bajvívó, hegyes táj előtt az irigység jelképe. 51 236. p. 52 238. p.
301. 56 × 78 „Az Igasság”. A kép jobb sarkában az Igasság ül négyzögletes, mozdíthatatlan kövön, szeme be van kötve, egyik kezével befogja a fülét, másik kezében kardot és féket tart, előtte mérleg az érdemekkel és jutalmakkal. A bal sarokban két alkudozó ember, a háttérben egy kerék és akasztófa. 51 238. p. 52 240. p.
302. 56 × 77 „Az Adakozás”. Az Adakozás kincsesládával, előtte kéregető ember térdel, a háttérben egy pénzt szóró tékozló. 51 240. p. 52 242. p.
303. 56 × 77 „Az házasság”. Szobában a szülők, a völgegynt és menyasszonyt összeadó pap, vendégek, az asztalon házasságlevél. 51 242. p. 52 244. p.
304. 57 × 77 „Az atyafiúságnak ágazattya”. Két fatörzsből kiágazó száraz és levelek a rokonság megjelölésével. 51 244. p. 52 246. p.
305. 56 × 76 „A szülőknek állapattyak”. A szobában szülők és gyermekek. 51 246. p. 52 248. p.
306. 57 × 78 „Az uraság”. A ház előtt a gazda fát vágó szolgálójával, a házban a gazdasszony a szolgálólánnyal. 51 248. p. 52 250. p.
307. 56 × 77 „A város”. Egy fallal elkerített város képe. A városon kívül kertek, mulató házak és temető. 51 250. p. 52 252. p.
308. 56 × 77 „Belső részei a városnak”. Piac, templom, iskola, városháza, kalnárház, fegyverhordozó ház, gabonás ház, vendégfogadó, ispotály, tömlőc. 51 252. p. 52 254. p.
309. 56 × 77 „Az ítélet”. Bírósi eljárás. 51 254. p. 52 256. p.
310. 56 × 77 „A gonosság tévőknek testekben való megbüntetések”. Akasztás, karóba húzás, lefejezés, boszorkányvetés, kézlevágás, kipellengérezés. 51 256. p. 52 258. p.
311. 55 × 76 „A kereskedés”. Kereskedő boltja. 51 258. p. 52 260. p.
312. 56 × 78 „A mérték és fontok”. A rőf, pint, köböl és font rajza. 51 260. p. 52 262. p.
313. 56 × 76 „Az orvosi tudomány”. A beteget meglatogató orvos, a sebgyógyító orvos és a patikus. 51 262. p. 52 264. p.
314. 56 × 76 „A temetés”. 51 264. p. 52 266. p.
315. 57 × 76 „Komédiás játék”. A játéknéző helyen a tékozló fiú történetét játsszák; az előkelő közönség ül, a köznép áll. 51 266. p. 52 268. p.
316. 56 × 77 „Szemfény-vesztés”. Artisták, kötéljárók, bűvészek. 51 268. p. 52 270. p.
317. 56 × 75 „A küszködő játék-hely”. Karddal, kopjakkal, dárdákkal küzdő bajnokok, birkózók, bekötött szemű öklözők. 51 270. p. 52 272. p.
318. 56 × 77 „A labda-játék”. A labdaverő házban és a ház előtt játszó gyerekek. 51 272. p. 52 274. p.
319. 56 × 76 „A kocka-játék”. Dobókocka, ostábla, vetőtábla, kártya, sakktábla egy asztalon. 51 174. p. 52 176. p.
320. 56 × 75 „A pálya-futás”. Elöl futóverseny a futópályán, a bíró koszorúval várja a győztest. A háttérben jégen csúszkáló gyerekek. 51 276. p. 52 278. p.
321. 56 × 76 „Gyermei játékok”. Udvaron golyóval, tekével, karikával, pörgettyűvel, fuvalló csévével, kézjával játszó, falában járó, hintázó gyerekek. 51 278. p. 52 280. p.
322. 56 × 76 „Az ország és tartomány”. Város, falu, a háttérben három nemesi vár. 51 280. p. 52 282. p.
323. 56 × 77 „A király felség”. A király és udvarnépe. 51 282. p. 52 284. p.
324. 54 × 75 „A vitéz”. Katona a fegyvereivel. 51 286. p. 52 288. p.
325. 56 × 76 „A tábor”. Sánccal körülvett tábor sátrakkal. 51 288. p. 52 290. p.
326. 56 × 77 „Az hadi-rend és az harcz”. Lovag és gyalog századok, háttérben a segítő sereg. 51 290. p. 52 292. p.
327. 56 × 77 „A tengeren való harcz”. Hat vitorláshajó a tengeren: kettő ég, egy már félig elsüllyedt. 51 292. p. 52 294. p.
328. 56 × 76 „A városnak meg-szállása”. A város ostroma. 51 294. p. 52 296. p.
329. 55 × 76 „Az isteni tisztelet”. Templom belseje, baloldalt a kőtábla a tíz parancsolattal. 51 296. p. 52 298. p.
330. 56 × 76 „A pogány hit”. Szentélyben a római istenek: Jupiter, Neptunus, Plutó, Mars, Apolló, Mercurius, Vulcanus, Eolus, Priapus. Istenasszonyok: Venus, Pallas, Vesta, Ceres, Diána és Fortuna. Baloldalt trónon ülő ördög, akit egy indiai ember imád. 51 298. p. 52 300. p.
331. 56 × 78 „A sidó hit”. Hat mezőre osztott kép. 1. Ábrahám és Isten szövetsége, 2. Mózes a Sinai-hegyen, 3. a húsvéti bárány, 4. oltár előtt pap, 5. a frigyláda, 6. az erckígyó. 51 300. p. 52 302. p.
332. 55 × 77 „A keresztény vallás”. Hat mezőre osztott kép. 1. Jézus születése, 2. Jézus megkeresztelése, 3. az utolsó vacsora, 4. Jézus feltámadása, 5. Jézus mennybemenetele, 6. a mennyekben az Atya, fiú, szentlélek és az angyalok. 51 302. p. 52 304. p.
333. 53 × 73 „A Mahomed vallása”. Mohamed ábrázolása egy zsidó és egy ariánus barátjával. Az ablakon keresztül templomok, minaretek látszanak. 51 306. p. 52 308. p.
334. 53 × 75 „Az Istennek gond-viselése”. A kép felső részén Isten szeme, mindent igazgató keze és egy üstökös csillag, lent a bal sarokban egy angyal és egy ördög között az ember, jobb sarokban egy boszorkány. 51 308. p. 52 310. p.
335. 56 × 77 „Az utolsó ítélet”. Középen az ítélő Krisztus, az igazak az új Jeruzsálemben, a gonoszok a pokolban. 51 310. p. 52 312. p.
336. 81 × 67 Balogh Miklós váci püspök és szepesi prépost címere. 54 2a.
337. 80 × 75 Kétfejű sasos, koronás magyar címer. 57 A1a.
338. 72 × 57 Esküdző ember. 3 Móz. 20. 62 A8b.
339. 72 × 57 Család. Luk. 2. 62 B1b, Dra.
340. 72 × 57 Tóbiás szüleivel és Rafael anygallal. Tob. 5. 62 B2b.
341. 72 × 57 Káin és Ábel. 2 Móz. 4. 62 B3b.
342. 72 × 57 Bethsabé fürdője. 2 Kir. 11. 62 B4b.
343. 72 × 57 A tolvaj Ákán. Jos. 7. 62 B5b.
344. 72 × 57 Bírói ítélet. Apoc. Dan. 62 B6b.
345. 72 × 57 Pásztor a nyájával. 1. Móz. 30. 62 B7b.
346. 72 × 57 József és Putifárné. 1. Móz. 39. 62 B8b.
347. 72 × 56 Imádkozó ember. Luk. 18. (179. másolata) 62 D2b.
348. 71 × 56 Jézus Getsemáné kertjében. Mat. 26. 62 D3b.
349. 71 × 55 Az ötezer ember megvendéglése. Ján. 6. 62 D5a.
350. 73 × 57 Az adósság elengedése Mat. 18. 62 D6b.
351. 72 × 57 Jézus megkísértése. Mat. 4. 62 D8a.
352. 185 × 115 Pápai Páriz Ferenc arcképe. Rézmetszet. „I. G. Wolfgang sculpsit”. 64 címlap előtt.
353. 183 × 117 Rézmetszetes díszcímlap: babérkoszorúval övezett, könyvből író allegorikus női alak, két puttóval, alul Magyarország és Erdély címere, valamint a kiadó monogramja. 64 címlap.
354. 53 × 80 Szimbolikus illusztráció könyve író kézzel és szívvel. „Opere et veritate”. 64 1a.
355. 46 × 58 Elzevir-nyomdászjegy. 65 B4b.

356. 151 × 91 Bél Mátyás arcképe. Rézmetszet. 66 címlap előtt.
 357. 106 × 104 A Lubomirski-hercegek címere. 67 1b.

358. 49 × 40 Babérkoszorúban a reménység horgonya, egyik oldalt viharfellegek, mások oldalt nap. „In portu refugium”. 68 A4a.

JEGYZETEK

1 *Galavics Géza*: Késő reneszánsz és kora barokk (Jegyzetek a 17. század első felének hazai művészetéhez). = Művészettörténet, tudománytörténet. Bp. 1973. 41–90. — 53.

2 A 16. századi könyvdisztítés problematikáját *Soltész Zoltánné* dolgozta fel monográfiájában: A magyarországi könyvdisztítés a 16. században. Bp. 1961.

3 A Brewer-nyomda történetével, könyvművészeti jelentőségével részletesen a következő tanulmányban foglalkoztam: *Pavercsik Ilona*: A löcsei Brewer-nyomda története a XVII–XVIII. században. I. rész = Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1979. 353–407., II. rész s. a. Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1980. Nyomdatörténeti szempontú feldolgozás: *Jozef Repčák*: Črty z dejín knižnej kultúry v Levoči do roku 1918. = Knižničný Zborník 1974. 63–118.

4 A magyarországi perikópáskönyvek illusztrációit *Borsa Gedeon* vizsgálta tanulmányaiban: Die Illustrationen der ältesten ungarischen Perikopenbücher. T. 1. = Gutenberg-Jahrbuch 1979. 283–290, T. 2. GJ. 1980. 246–257, T. 3. GJ. 1981. 229–233. T. 4. IGJ 1982. 236–240. — A löcsei illusztrációkkal foglalkozó 5. rész s. a. GJ 1983.

5 A használt fametszeteket kopottságuk, töredezett vonalaik alapján könnyen el lehet különíteni az újonnan készültektől. A

Nagy Sándor-illusztráció lengyelországi eredetére *Borsa Gedeon* hívta fel a figyelmet, aki tanulmányában a löcsei csízió-illusztrációkkal is foglalkozott: A magyar csízió kialakulásának története. = Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1974–75. Bp. 1978. 341.

6 *Gulyás Pál*: A könyv sorsa Magyarországon I–III. Bp. 1961. III. rész 27, 30.

7 *Pataky Dénes*: A magyar rézmetszés története Bp. 1951. 20, 23, 35, 99, 140, 212, 215. — Itt jegyezzük meg, hogy az ismeretlen művésztől származó, löcsei rézmetszetek között nyilvántartott 23. és 24. sz. metszet valójában nem löcsei nyomtatványokat díszít, ezért nem foglalkoztunk vele. *Pataky* i. m. 256.

8 A hivatkozásban a következő bibliográfiák szerepelnek: *Szabó Károly*: Régi magyar könyvtár I. Az 1531–1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve. Bp. 1879. II. Az 1473-tól 1711-ig megjelent nem magyar nyelvű hazai nyomtatványok könyvészeti kézikönyve. Bp. 1885. A hivatkozások a kötetszámot és a tételesszámot adják meg. Č: *Jan Čaplovič*: Slovenská národná retrospektívna bibliografia. Seria A. Knihy I. a. Bibliografia tlačí vydaných na Slovensku do roku 1700 diel I. Martin 1972. *Petrík József*: Magyarország bibliográfiája 1712–1860. I–IV. kötet. Bp. 1888–1892.

NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF GRAFIKAI STÍLUSA

A század eleji magyar művészet összképéből a fiatalok közül Nemes Lampérth József oeuvre-je rajzolódik ki a legmarkánsabban. A tragikus sorsú, fiatalon elhunyt művész (1891—1924) nem nagy számú, nagyjából grafikai munkákból álló életműve a század első évtizedében felerősödő nyugati ösztönzések továbbfejlesztése és egyéni ízű kiérlelése. [1] Fellépésekor, 1910-ben már lezajlottak a Cézanne, Van Gogh és a Vadak nyomán kialakult új festői szemlélet meggyökereztetésének és elfogadtatásának első hazai kísérletei; az úttörés munkáját a nagybányai második nemzedék fiataljai és a szervezkedő Nyolcak tagjai végezték. [2] Nemes Lampérth pályája legelején természetes ösztönrel ebbe az áramba kapcsolódik be munkáival, s amikor 1913-ban ösztöndíjjal Párizsba utazik, stílusa alapjaiban kialakultnak mondható. [3] Az ott látottak és tapasztaltak szemlélete eredetiségében és addigi törekvéseinek elmélyültebb, következetesebb vállalásában erősítik meg.

1910 és 1922 között készített grafikai ismeretében — ide értve színes tussal festett munkáit is — egy kettős,

egymással interferáló alakulás figyelhető meg. Az egyiket a városligeti (1912), a felvidéki (1912), a párizsi (1913/14) és a kolozsvári (1917) sorozat lapjai képviselik, a másikat egy-egy motívum többszöri feldolgozása, az eredeti vagy a korábban rögzített motívum alapján. Vagy az történik, hogy két összefüggő munka időben közvetlenül követi egymást, vagy az — 1918-tól —, hogy évekkel korábban feldolgozott motívumaihoz nyúl vissza a művész. [4] Ezek a variánsok legtöbb esetben nem egyszerű változatok, hanem — amint azt maga is megjegyzi berlini tusfestményeit (1920) jellemző levelében [5] — a korábbi megoldások tökéletesebb vagy más szempontú újrafeldolgozásai. Egy-egy kiemelkedő jelentőségű olajképe (*Városliget*, 1912; a két egymást kiegészítő páros: *Szemben álló női akt*, *Háttal álló női akt*, 1916; *Horgony utcai részlet*, (1917. IX.) ebbe a kontextusha ágyazva értelmezhető és értékelhető igazában, ugyanúgy, mint az a fél tucat berlini színes tusfestmény, amelyre egy erőteljes formai és színbeli leegyszerűsítés jellemző (*Vasúti órház*, *Fa*, *Kolozsvár*, *Híd* mind a négy 1920-ból).



1. *Uszályok*. 1910. Tus, papír. 34 × 50 cm. Szécsény, Kubinyi Ferenc Múzeum



2. Ülő parasztlaszony. 1911. Tus, papír. Magyar Nemzeti Galéria

Nemes Lampérth grafikai munkáit levelei alapján olajképeivel egyenrangúnak tartotta; kétségkívül egyik legnagyobb művészi teljesítménye, hogy a kis méretű tusrajzot az olajképekkel azonos vizuális erősségű tusfestménnyé fejlesztette. Sajátosan egyéni stílusa a stilisztikai előzmények s a hazai és külföldi, főként francia és orosz analógiák ellenére egy önálló stílus differenciált létét, folytonos demonstrálását jelenti. Grafikai stílusának kibontakozása és megszilárdulása — ha ugyan a megszilárdulás fogalma az ő úttörő szerepével egyáltalán összefér — egy főbb vonalaiban követhető belső fejlődés eredménye.

Grafikai előadásának mikroeleme az energikus és dinamikus vonás, az a hol megszakadó, hol hosszában szabályosan ismétlődő vonalritmus, amelynek erőteljesebb és kevésbé következetes alkalmazása az újdonságra érzékeny hazai grafikusok körében — részben az ő hatására — a tízes években végig nyomon követhető. [6] Az új grafikai mód nemcsak a száraz akadémikus modorral jelentett szakítást, hanem a nagybányaiak nyomán kialakult lágy, tónusos felületkezeléssel is. Az új szemlélet hívei — tudatosan vagy akaratlanul — a vonalat és a foltot önálló minőség rangjára emelték. A természeti motívum szokványos leképezésével szemben a vonal és a folt autonóm kifejező (expresszív) értékét, az elhagyást, tömörítést s főképp a rajzi folyamat leplezetlen láttatását tekintették elsődlegesnek. Ha úgy adódott, a vázlatosság és a befejezetlenség látszatát is vállalták. [7]

Nemes Lampérth a vonal expresszív értékének azzal ad fokozottabb hangsúlyt, hogy a szabályosan ismétlődő vonalakkal, izgatott vonásokkal az eredeti motívumot egységes, zárt kompozícióvá fejleszti, az elhagyásokkal és tömörítésekkel valósággal birtokba veszi, legyen az város-, tájrészlet vagy női akt. A kompozíció elemei közt eleinte lazább, majd egyre szorosabb a kapcsolat, 1917 és 1919 közt a fekete vagy barna tussal helyenként lefestett felületet gyors vonásokkal tagolja. Az erőteljes, villanásszerű kéznyom és az összefüggő sraffirozás motorikus

benyomást kelt, ami azáltal sem veszít erejéből, hogy 1918-tól a vaskosabb vonások és a sötét felületek jutnak túlsúlyra.

A lapok részleteiben, a motorikus benyomást erősítve, már 1912-től olyan konfigurációk is feltűnnek, amelyek a pszichikai automatizmus talaján álló gesztusfestők alkotásaihoz közelítik a különben mindvégig természetelvű művész munkáit. Ezek a rendhagyó gesztusok nem pongyolaságból vagy a kéz elernyedtt kisiklásaiból erednek. Aligha volt tízes évekbéli művésziünk, akinek grafikai a belső összeszedettség és a pattanásig feszült idegállapot ilyen magas fokát mutatnák. Az évtized első felében a motívum szerkezete jobbra kordában tartja a gesztus önkifejező lendületét, 1918 és '20 között a művész a gesztus motívumot a gesztus felszabadultabb, sebes iramú mozgásának rendeli alá. Mindkét évből ismeretes olyan nagy méretű tusképe (*Podvilk*, 1918. VII. 7.; *Híd*, 1920. VIII. 11.), [8] amely a kéz hullámos és körkörös lendületének leképezésével már-már gesztusfestmény benyomását kelti.

Az expresszív vonalasság Nemes Lampérth grafikai stílusának csupán egyik összetevője. Másik lényeges jellemzője a világos szerkezeti tagoltság és plaszticitás. Munkáinak problémamegoldó gazdagodását a konstrukciós tagoltság kiteljesedésén és — nagyvonalú leegyszerűsödésén mérhetjük le. Stílusának erre az összetevőjére is az áll, ami az expresszív vonalasságra: már 1911-ből ismeretes olyan grafikai lapja, [9] amely a problémafelvetés világosságával emelkedik ki, előlegezve az érett megoldásokat, elsősorban az 1917-es kolozsvári sorozat darabjait. A városképi motívum plasztikus térbeállítását a Szajnaparti részleteket ábrázoló tusképein sikerül megoldania, előbb kisebb, majd valamivel nagyobb méretben. Az ugyancsak Párizsban készült aktképei a nyitánya annak a két tucat lapot számláló sorozatnak, amelynek változatos megoldású darabjain az emberi test szerkezeti és plasztikai értékeinek kiemelését és tömörítését végzi el



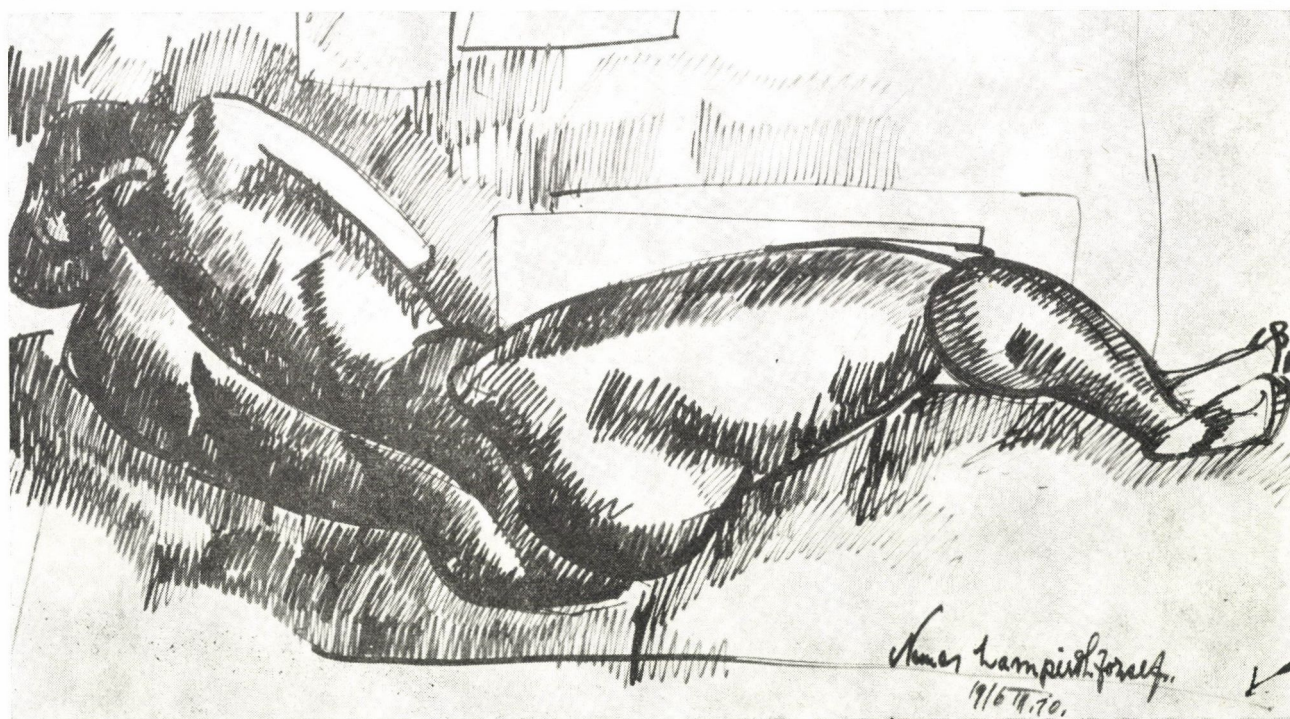
3. Önarckép. 1912. II. 16. Tus, papír. Oltványi Ambrus (Budapest) tulajdona



tüneményes biztonsággal. A kolozsvári sorozattal — a '17-es *Fatemplomok*at is ide értve — kezd hozzá a városképi motívum elemeinek redukciójához, [10] s ezt folytatja merész lépésekben '19-ben és '20-ban. A fenti *Podvilknak* — eredetiben vagy reprodukcióban — és a *Horgony utcai részletnek* négy változata ismeretes (az utóbbiak közt van az olajkép is), a *Vasúti őrház*nak három variánsa, a *Palánkoknak* és a *Kolozsvárnak* két feldolgozása maradt fenn, az 1920-as *Fa* kompozíciós kialakulását 1912-től tudjuk nyomon követni, részletekbe menően. [11] Az összetartozó változatok mindegyikén megállapítható a szerkezeti tisztulás vagy a formai lehiggadás. [12] A tájképi motívum geometrikus tömörítését — a vonal erőteljes expresszivitásának megőrzésével — a *Vasúti őrház* és a *Kolozsvár* végső, 1920-as változatán hajtja végre radikális módon.

Azok a formai egyezések, amelyek a tusképeket az európai törekvésekkel szinkronban állónak mutatják, vagy egy-egy művész munkáihoz kapcsolják közelebből, a fenti analitikus folyamat eredményeként jöttek létre. Az analízis során az emberi alak és a táj- vagy városképi motívum organikus egységét, az egyes részek természetes kapcsolódását az esetek többségében nem bontja meg. Elhatol azonban, akárcsak az expresszív vonalasság kifejezése közben, a legvégső pontig, addig a határig, ahonnan széttekintve egy másfajta formai törvényszerűség lehetőségei tűnnek fel előtte. 1916-os női akt képei sorában az ilyesfajta szélsőséges megoldásra éppúgy találunk példát, [13] mint berlini tusképei közt, amelyek festése idején nemcsak a motívumok geometrikus tömörítése foglalkoztatta, hanem azok egymásra montírozása, összedolgozása is (*Fa*, *Hid*). Utóbbi munkáin, a gesztus önkifejező jellegéhez hasonlóan, a személyesség elemi erővel nyilatkozik meg. [14]

Az 1916-os női akt sorozat darabjainak erőteljes szerkezeti tagoltsága és plaszticitása érteti meg a fény-árnyék sajátos szerepét Nemes Lampérth munkáiban. A fehér-feketékkel az évek haladtával egyre mesteribben bánt, minden bizonnyal sokat köszönhetett Rembrandtnak,



5. Háttal fekvő akt. 1916. III. 10. Tus, papír. 36 × 66 cm. Kovács Dezső (Budapest) tulajdona



6. Kolozsvári részlet. 1917. VIII. 7. Tus, papír. Tolnay Károly gyűjtemény (Firenze)

akinek munkáit a Louvre-ban elmélyülten tanulmányozta, de jól ismerhette a német expresszionisták nyers erejű fametszeteit is.[15] Érett tusképeit a fekete-fehérek heves kontrasztjai és lágy átmenetei lefojtott erővel, izzó drámaisággal töltik meg. A fekete-fehér kontraszt szoborszerű plaszticitást sugall, a lágy átmenetek a festőiség

eszközei, a hangsúly a feketék, szürkék, barnák eluralkodásával fokozatosan a festőiségre tevődik át, s csúcspontját az 1922-es férfi portrékon éri el. Szobor- vagy relief-szerű hatást keltő tusképei, ide véve az 1914-es *Gáborvigh-* és *Pogány*-portrét is (fekete kréta), prekubista és kubofuturista művekkel mutatnak rokonságot.[16] A festőibb megoldásúak Uitz Béla tízes években készített, hasonló jellegű munkáival, sőt — időben előrébb lépve — Nagy István 1927—28-as és Bene Géza ötvenes évekbeli fekete kréta, illetve nagyobb méretű tusképeivel.[17]

A fekete-fehér egyensúlyának 1917 végétől követhető megbomlása differenciált folyamatot vont maga után. Nemes Lampérth a tömörítő és redukciós eljárást a motívum szerkezetére, a fény-árnyék és a szín kezelésére egyaránt kiterjesztette. A fény megvilágította felületekkel szemben a csökkent fényerejű sötétebbek nyomulnak előtérbe, a fényt egy-egy résnyi helyen engedi át csupán a művész. Ennyit hagyott fehéren. Ez által módosul a felületek térbeli helyzete is. Korábban a fehéren maradt rész a motívum (női akt) kidomborodó, fényérte tagjainak, hajlatainak felelt meg, az utolsó évek tusképein — nem egyetlen megoldásként, de új jelenséggént — a fehér a háttérben marad. A sötét foltokkal azonban ugyanolyan feszült ellentétet alkot, mint az 1916-os aktképek erőteljes kontrasztjai esetében. Ezzel az eljárással rokon egy másik. Ennél Nemes Lampérth a színes tus felületet fedi le feketével, az eredeti színnek hasonlóképpen egy-egy keskeny rést hagyva, amely a sárga, narancs vagy a kék színerejét nagyban fokozza. Így készült többek közt a *Vasúti őrház* és a kettős olvasatú *Híd*. Az utóbbin a fény valóban a háttérből, egy távolabbi hídnyílás mélyéről sugárzik az előtér irányába.



7. Podvilk (változat). 1918. VII. 7. Tus, papír. Magyar Nemzeti Galéria

Nemes Lampérth grafikai nyelvezetének bármelyik összetevőjét vizsgáljuk, látnivaló, hogy kifejesztését — rendíthetetlen kutatóként — módszeres következetességgel és invencióval végezte. Közben felszívott hatásokat, jelenkori és korábbi mesterektől eredőket, ám azokat természetesen könnyedséggel asszimilálta, csupán eszköznek tekintette — akaratlanul is eszközzé váltak — az őt foglalkoztató problémák megoldásában. Ezek a problémák a századelő európai művészetében gyökereztek,

ezekre keresett megoldást, nem az egyetlen elképzelhetőt, az egyedül érvényest — mert ilyen nem is volt —, hanem a kortársaiéval egyenrangút. Maga a formai probléma foglalkoztatta, egyik a másik után, s teljes ívhozzukát befogva, mindegyiknek könyörtelenül a végére járt. Válaszdásai nem csak a kortársakéval csengtek egybe, hanem a hazai és az európai művészet egy-egy későbbi nemzedékével is.

Mezei Ottó

JEGYZETEK

1 Munkássága értékeléséhez: *Németh Lajos*: Modern magyar művészet. Budapest, 1968. 58–61. — *Molnár Zsuzsa*: Nemes Lampérth. Budapest, 1967. — *Ottó Mezei*: József Nemes Lampérth's unbekannte Berliner Bilder und deren Platz in seinem Lebenswerk. Acta Historiae Artium, 1975. 1–2. szám. 151–165. — Az aktivizmussal való kapcsolatait tekintve 1. *Szabó Júlia*: A magyar aktivizmus művészete 1915–1927. Budapest, 1981. 57–70. — 1963-as emlékkiállítását a Magyar Nemzeti Galériában Molnár Zsuzsa rendezte (katalógus).

2 A nagybányai fiatalok első ízben 1906 nyarán mutatták be „neős” munkáikat a művésztelepen. 1907-ben — a Nemzeti Szalon Cézanne és Gauguin kiállítását követően — más fiatalokkal (Egry József, Gulácsy Lajos, Márfy Ödön stb.) összefogva a Könyves Kálmán Szalonjában mutatkoztak be „Ifjúság, fiatal modern magyar festők kiállítása” címmel. A nagyszabású kiállítás az új szemléletű fiatalok első csoportos bemutatkozása volt. (Az idők szálait rekonstruálják: *Mezei Ottó*: A hazai szabadiskolák múltjából. A Hollós-iskola és a Nagybányai Szabad Festőiskola. Budapest, Népművelési Intézet, 1980. házi soksz.) 1909 januárban mutatkoztak be a Nyolcak a Könyves Kálmán Szalonjában „Új képek” címmel. Ez év decemberében nyitja meg kapuit a Művészház, művészeti igazgatója Róza Miklós 1910-ben több jelentős modern szemléletű kiállítást rendez (Boromisza Tibor, Egry József, Kádár Béla; Köröendi Frim Ervin; „Nemzetközi impresszionista kiállítás”, magyar anyaggal kiegészítve). 1910 novemberben a Szépművészeti Múzeum bemutatja jánoshalmi Nemes Marcel Cézanne és Greco anyagát. — A Művészház 1910 novemberi kiállításán szerepelt Nemes Lampérth először a nyilvánosság előtt egy csendélettel. (Ugyanitt kiállított többek közt a vele baráti viszonyban álló Kmetty János, a nagybányai fiatalok közül Köröendi Frim Ervin és Ziffer Sándor.)

3 Nemes Lampérth gyerek- és ifjúkorához: *Mezei Ottó*: Lapok Nemes Lampérth József életéből. Művészettörténeti Értesítő, 1977. 2. szám. 191–196.

4 Legtöbb grafikai lapján, kisebb és nagyobb méretű tusfestményein is feltüntette a készítés pontos dátumát (év, hó, nap). Egy-egy napról több munkája is ismeretes.

5 *Horváth Béla*: Nemes Lampérth József leveleiből. (1920. május 30-i levele Hoffmann Edthez, akivel élete utolsó éveiben közelebbi kapcsolatban állt.) In: Művészettörténeti tanulmányok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–58. Budapest, 1960.

6 Hogy ez a típusú rajz a tízes években mennyire általános volt, egy tucatnyi példa a korabeli lapok illusztrációs anyaga alapján: Kernstok Károly: A Ház, 1909. 58. (Kernstok Károlyhoz 1. még: *Horváth Béla*: Kernstok Károly néhány fauve jellegű rajzáról. Műgyűjtő, 1968. szeptember.) — Rippl-Rónai József: A Ház, 1910. 230–231., 236. — A Nyugat 1912-es évfolyama az alábbiaktól közül ilyen típusú rajzokat: Berény Róbert, Bornemisza Géza, Femes Beck Vilmos, Fényes Adolf, Kernstok Károly, Uitz Béla. — Kmetty János: Művészet, 1912. 24. — Uitz Béla: Művészet, 1915. 69. — Dobrovics Péter, Erős Andor, Pász Jenő, Uitz Béla: A Tett, 1916. 100. (Uitz Bélával Nemes Lampérth a Képzőművészeti Főiskolán egy évfolyamra járt, Dobrovics Péterrel a háború alatt közelebbi kapcsolatban állt.) — A katalógusban közölt fotó alapján erősen expresszív értékű rajzokat állított ki Márfy Ödön a Nyolcak 1911-es (második) kiállításán a Nemzeti Szalonban. Berény Róbert, a Nyolcak másik tagja 1913-ban úgy nyilatkozik a Nyugatban, hogy „men-nél inkább képes valamely mű a dolgokon függő legmélyebb indulatainknak és legrejtettebb asszociációinknak lappangó életét aktívvá megbolygatni, annál inkább felel meg a mű céljának”. Kifejezetten azt kívánja a művészettől, hogy „az indulatokra hasson, (...) s hogy ez megtörténhessen — folytatja —, olyan közlési módokhoz kell folyamodnia minden művésznak, melyek keletkezésük idejében hatóképesek, melyeknek még megvan a megbolygató erejük, ősiségük, (...) szóval amelyek újak.” (*Berény Róbert*: A festői közlés. Nyugat, 1913. 528.)

7 *Eduard Trier*: Zeichner des XX. Jahrhunderts. Berlin, 1956. — *Gombosi György*: Új magyar rajzművészet Rippl-Rónaitól a Nyolcáig. Budapest, 1945. — *Szabó Júlia*: Magyar rajzművészet 1890–1919. Budapest, 1969.

8 Az első az MNG tulajdonában (F. 72.173.), a másik budapesti magángyűjteményben. (A *Podvilk* első változatát az 1912. évi Művészet 11. száma közli.)

9 *Tabáni, házak*, ceruza (1911. IV. 12.); Radnai gyűjtemény. (Végeletes expresszívítású berlini színes tus festményeinek előhírnökei 1912-es színes grafikái: *Intérieur*, 1912. I. Közli: *Szabó Júlia*: Magyar rajzművészet, 31. kép; *Intérieur*, 1912. I. Közli: *Molnár Zsuzsa*: Nemes Lampérth, 6. kép.)

10 A kolozsvári sorozat darabjai Cézanne L'Estaque-i és gardanne-i tájképeinek (1880-as évek első fele) ismeretére mutatnak. Ezt megerősítik 1916/17-ben készült tabáni olajfestményei is. Levelezése alapján ezekben az években mélyedt el barátsága a Szépművészeti Múzeumban dolgozó Pogány Kálmánnal, Wilde Jánossal és Meller Simonnal. Egy-két évvel később kerül kapcsolatba Tolnay Károllyal, akinek a firenzei gyűjteményében található kolozsvári tusrája (1917. VIII. 7.) az új konstrukciós rend kialakításának egyik első kísérlete lehet. A termélység szűkítést-tágítást és a motívum-elemek geometrizálását próbálgatja rajta, amit a sorozat későbbi darabjain meg is oldott. — Szükséges megemlíteni, hogy az előtér és a háttér viszonyának tisztázása, az utóbbi már-már monumentális hatású kiemeléseivel, évekig foglalkoztatta a Nemes Lampérth által nagyra becsült Ferenczy Károlyt is (*Gesztenyefák*, 1900; *Dombtőlen*, 1901; *Márciusi est*, 1902; *Jókai-domb*, 1906). (Ferenczy család gyűjtemény katalógusa. Ferenczy Múzeum, Szentendre, 1978.)

11 A sor a következőképpen áll össze: *Tájkép fákkal* (*Városligeti részlet*), 1912. VIII., fekete tus, zöld kréta (budapesti magántulajdonban); *Tájkép fákkal* (*Városligeti részlet*), 1912. VIII., színes tus (Szécsény, Kubinyi Ferenc Múzeum, az emlékkiállítás katalógusában a 19. számú kép); *Városligeti részlet*, 1912. VIII. 10., fekete tus (budapesti magántulajdonban); *Tájkép*, 1920. litográfia (MNG); *Fa*, 1920. III. 31., fekete és színes tus (stockholmi magántulajdonban, reprodukálva. Acta Historiae Artium, 1975. 1–2. szám, 159.). — Az utolsó megoldás kompozíciós szempontból érdemes összevetést kínál Cézanne egyik *Füldözők*-jével (1898–1906, Philadelphia, Museum of Art).

12 Ebből a szempontból különösen figyelemreméltó a *Horgony utcai részlet* utolsó változata, Nemes Lampérth utolsóként ismert munkája (1922. VII. 25., fekete és színes tus, budapesti magántulajdonban; *Molnár Zsuzsa* id. kötetében (46. számú kép) *Tájkép* (*Töltés*) címen közölve). A kép felmagasított elő- és középtere a két előző változat (1922. VII. 21., fekete kréta; *Házak töltés mellett* címmel közölve a *Képzőművészeti Almanach* 3 (Budapest, 1972) utolsó képalánc; 1922. VII. 22., fekete tus; *Tájkép* címen közölve a Magyar Művészet 1934. évi 1. számának 18. oldalán) kevésbé határozott megoldásával szemben — két elem egymásra halmozása. Az a két elem, amely Nemes Lampérth grafikai stílusának összetevője: az expresszív vonalnak és a szabályosan egymás mellé, egymás fölé szerkesztett négyzetnek (téglalapnak). Az előbbinek megfelelő ovális „organikus” és az utóbbival azonos, szögletes „geometrikus” fogalmát *Walter Crane* vezette be 1910-ben magyar nyelven is megjelent munkájában (Vonal és forma; az 1910-ben megjelent mű fordítója Mihály Gyula, az Iparművészeti Iskola tanára; ebben az évben Nemes Lampérth az iskola növendéke volt). Erre a strukturális kettősségre alapozza Werner Hofmann a modern művészet alapjairól írt átfogó kötetét (Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart, 1966; magyar nyelvű kiadása megjelent 1974-ben). Ebben a megvilágításban Nemes Lampérth ultima ratioja 1922-ben a két forma-elem együtt, azonos értékű szerepeltetése, ami eleve lemondást jelentett a kubisztikus formanyelv, vagyis — Werner Hofmann fogalmazásában — a szögletes „geometrikus” alapelem kizárólagos alkalmazásáról. (Az átfejlődés tárgyalásához: *W. Hofmann*: Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, Köln, 1970. 48–67.)

13 *Női háttér* (1914. I. 30.), fekete tus (MNG, F. 67.26.). (Ugyanerről a napról egy szemben álló női aktja is ismeretes: *Álló akt*, fekete tus, közölve a „Száz éves az Országos Ideg- és Elmegógyászati Intézet” című kötet (Budapest, 1968 képanyagában.) — *Háttér álló akt* (1916. III. 7.), fekete tus (Radnai gyűjtemény). (Ugyanezen a napon készített másik aktja a pécsi Janus Pannonius Múzeum tulajdonában, közölve: *Hárs Éva—Romváry Ferenc*: Modern Magyar Képtár, Pécs (Budapest, 1981), 113.)

14 A berlini Fritz Gurlittnál 1920 őszén kiállított 18 tusfestménye közt alakos ábrázolások is szerepeltek, amelyek ugyancsak szélsőséges megoldásokkal keltek feltűnést. Kállai Ernőnek a kiállításról írt rövid recenziójában ugyanis ez olvasható (magyar fordításban): „Súlyos és hatalmas emberi testek fekszenek, hajlagnak horizontálisan, vagy állnak felmagasodva lüktetésszerűen egymásra halmozott tömbökben: szenvedélyes, ösztönös monumenta-

litás!" (Ernst Kállai: Zur nachimpressionistischen Malerei in Ungarn. Der Ararat, 1920. decemberi szám, 152–153.) — Az 1974-ben előkerült berlini tusfestmények közül a *Falu* (1920. III. 25., budapesti magángyűjteményben) a levért Tanácsköztársaság nyomán a művészen támadt szorongásos vízió megjelenítése (az előtér ember-szerű árnyai, tenyérként az ég felé meredő facsonk, vérző bitófaként sorakozó ajtófélfák).

15 Rembrandt (és Dürer) iránti bámulatának ad hangot 1914 végén írt feljegyzésében. (L. a 3. számú jegyzetet.) 1920-ból ismeretes egy rézkarca (*Ülő női hálatk* címen közölve: Molnár Zsuzsa: i. m. 20. o.) (Dürer rézkarcainak érett, fejlett testű, már-már manierisztikus női aktjai, háttereinek plasztikus tömbjei összevetésre érdemesek Nemes Lampérth hasonló jellegű munkáival.) — A német expreszionisták közül Schmidt–Rottluff stilizált, az erotikus hatáskelést sem mellőző női aktjaira (*Nő lebontott hajjal*, 1913), nagyvonalúan tagolt portréira (*O. M. képmása*, 1914; *Anyá*, 1916; *Női fej*, 1916) gondolhatunk elsősorban. (Karl Schmidt-Rottluff. Malerei und Graphik aus sieben Jahrzehnten. Städtische Kunstsammlung, Karl-Marx-Stadt, 1974.)

16 Prekubista munkák közül Braque 1907 és 1909 közti éveiből a gyakran reprodukált *Alló akt* (1907–1908), a *L'Estante-i házak* (1908) és a *Női fej* (1909) kínálnak közelebbi-távolabbi analógiát Nemes Lampérth elemző portréival és tájképeivel. Az analízisben azonban sem a motívum elemeinek zsúfolt egymásra halmozását, sem analitikus felbontását, vagyis a képtér geometrizáló „beépítését” nem vállalja munkáiban. Ugyanerre a megállapításra jutunk, ha érett grafikáit, elsősorban a Pogány-portrét a motívumot hajlékony felületként alakító kubofuturisták munkáival vetjük össze (Malevics: *Ács*, 1910–1930; *Betakarítás*, 1911 k.). — Hazai vonatkozásban Nemes Lampérth plasztikus hatású aktképeit (az olajjal készültet¹⁶) érdemes egybevetni Kmetty János háború alatti olajképeivel (nemcsak korábban, hanem ezekben az években is együtt dolgoztak). Kmetty a női test modellálásában a klasszikus szemlélethez igazodott, erősen tompított kékeszürkéekkel. (1916-os *Alló női aktja* és 1917-es *Ülő női aktja* a szentendrei Kmetty Múzeum kiállításán.)

17 A Nemes Lampérth–Nagy István–Bene Géza párhuzamot részletesen tárgyalja Solymár István. (*Solymár István*: Nagy István, Budapest, 1977, 117. o.).

KÍSÉRLET HEGEDÜS BÉLA PÁLYÁJÁNAK REKONSTRUÁLÁSÁRA

Az 1946-ban Vercors előszavával megjelent *Hongrois de la Résistance* című könyvecskémbe természetesen az értelmiségiekről is megemlékeztem, s megemlítettem a háborút, illetve a náci megtorlás áldozatául esett néhány kiválóságot. Hevesi András után^[1] rögtön egy festő következett: Béla Hegedüs, *peintre de grand talent, trouva une mort glorieuse en mai 1940, quelque part en Belgique.*^[2] Ezt a mondatot (amely a festő halálának helyét illetően — mint látni fogjuk — tévesnek bizonyult) nem egyéni kutatásokra alapoztam. Brosúrámat, amelyet az Adorján Andor vezette *Éditions du Bateau Ivre* adott ki,^[3] a magyar külügyminisztérium békeelőkészítő osztálya támogatásával (abban a — hiú — reményben, hogy esetleg a magyar ellenállók fényes tettei meglágyítják a párizsi békeértekezleten részt vevő államférfiak szívét . . .), csak mint íródeák szerkesztettem: a franciaországi Magyar Függetlenségi Mozgalom vezetőinek azért esett rám a választása, mert gyorsan tudtam franciául fogalmazni. Hegedüsnek egyébként még a nevét sem ismertem korábban, pedig lehet, hogy találkoztunk, hiszen volt néhány közös ismerősünk, mint például Kelemen Imre, a kitűnő fordító, aki Vajda Lajost, Hegedüs másik Párizsban nyomorgó „szakértását” jól ismerte (az özvegyétől, Renée-től tudom, hogy Bélát mindenki a „Hege” becenéven emlegette), továbbá Grossova (Galamb Erzsébet), aki baloldali festőként szintén ebben a társaságban forgott. Korniss Dezső már előttem megkísérelte, hogy leverje a feledés porát hajdani küzdőtársáról. Így nyilatkozott 1974-ben:^[4] — „A Munka-kör volt az utolsó speciálisan avantgardista társaság Magyarországon . . . a főiskolán a Csók-osztályon Traunerral és Kepessel kialakítottunk egy Magyarországon új és Nyugat-Európához kapcsolódó modern stílust. Ehhez a kis csoporthoz később csatlakozott egy-két fiatalabb évfolyambeli festő, nevezetesen Hegedüs Béla és Vajda Lajos. Kettejük közül elsőnek Hegedüs Béla bontakozott ki, ő hamar megértette az új dolgokat . . . Az 1929-es főiskolai kiállítás botránya után ők is Párizsba mentek. Hegedüs ott is maradt, francia nőt vett feleségül, a II. világháborúban a Vögézekben (ez is téves helymegjelölés — B. I. E.) esett el, mindjárt az első ütközetek egyikében. Úgy emlékszem, hogy egy gyereke maradt, egyebet nem tudok róla. Hogy milyen művek maradtak utána, s maradtak-e egyáltalán, erről semmit sem tudok, pedig jó lenne tudni. 1958-ban, rövid párizsi tartózkodásomkor megpróbáltam kutatni utána, de semminek sem jutottam nyomára. Nagy kára a magyar festészetnek, hogy Hegedüs ilyen korán elpusztult.”

Hegedüs valóban mindössze harmincéves volt, amikor elesett. Mivel egyetlen lexikonunk sem közöl Hegedüs-cikket, még a Művészeti sem, a Képzőművészeti Főiskola irattárában kerestem ki az adatait: 1910. október 17-én született Kispesten, apja belügyi nyugdíjas volt (Korniss Dezsőtől azt is hallottam, hogy a báró Hatvány-család sofőrjeként is dolgozott), s a Szilágyi Dezső-tér 3. szám alatt laktak.^[5] A kamasz Hegedüs roppant fiatalon, tizenhét évesen (miután elvégezte a hároméves Iparrajz-iskolát), iratkozott be a Főiskola általános tanfolyamára az 1927/28-as tanévben, majd a következő évben már rendes növendéke volt a Csók-osztálynak; másik tanára

Lyka Károly volt. Csóktól mellesleg kitűnő osztályzatot kapott; tandíjmentességet élvezett.

Már főiskolás korában Kassák és a Munka-kör hatása alá került. Ezekre az évekre nemcsak festő kollégái emlékeznek, hanem akadt egy olyan remek krónikása is, mint *Vas István*, aki már hét évvel az előbb idézett Korniss-emlékezés előtt, az 1967-es *A félbeszakadt nyomozás* című könyvében négy helyen is említi a nevét. Először azzal a kiállítással^[6] kapcsolatban (26. old.), amelyet a szerző szerint a Munka-kör festői rendeztek, „Kassák védnöksége alatt”. Vas öt kiállítóról beszél: Korniss, Kepes, Trauner, Schubert és Hegedüs. Utóbbit így festi:

„Hegedüs Béla, egy budai házmaster fia (a padlason, a mosókonyhában festett), aki mindig Dosztojevszkijt bújtta, s egy kissé maga is Dosztojevszkij-hős volt, fején óriási fekete bozontjával, atlétatermetével, szép, sötét, tébolyos arcával, zúrzavaros gondolataival és zúrzavaros, heves, de gátlásosan dagadó indulataival, s később kiment Párizsba, a háború elején önként bevonult, és elesett az első harcokban”.^[7] A továbbiakban Vas egy másik helyen (173. old.), így egészíti ki érzékletes portréját:

„. . . Hegedüs, a budai Dosztojevszkij-hős jelezte megszállott szemének borzadásával, zavaros szavaival, hangjának sejtelmességével, hogy engem és Zelket cinikus démonoknak tart.” Egy következő említés: a szerző felsorolja, hogy később mi lett az ifjú titánokkal, s a befutott Kepes meg Trauner után így szól Hegedüsről: „. . . Béla már nem tudott olyan könnyen boldogulni, de kitartott a sikertelenségben, és a francia hadseregben esett el a háború elején” (184. old.). Végül az utolsó említés során (320. old.). *A félbeszakadt nyomozás* írója ismét felsorolja a csoportot, és Hegedüst megint megszállott-nak mondja.

Vas emlékirata után négy évvel jelent meg a Valóság 1971. februári számában Körner Éva: *Szentendre és a kelet-európai avantgarde* című tanulmánya, mely szintén említi Hegedüst. A „progresszív fiatalok” csoportjáról szólva írja: „Ez a fiatal csoport fel mert lázadni az általános és egyre erősödő impresszionista tendenciával szemben. Az 1926-os Magyarország süppedő talaján, ahol az utak ködbe borultak . . . ők a művészi alkotás irányító pozíciójába az intellektust helyezték, és a társadalmi valóság hol egyértelműbb, hol bonyolultabb kérdéseit firtatták. Kassák elmélyítette vonzalmukat a társadalmi elkötelezettség megfogalmazására új formanyelvet kialakító művészeti irányzatok, különösen az orosz avantgarde iránt . . .”. Ami az utóbbit illeti, Körner elsősorban Rodcsenko és Liszickij hatását tartja jelentősnek.

Theisler György a két világháború közötti magyar szocialista képzőművész-mozgalom helye a korszak forradalmi munkásmozgalmában című tanulmányában ugyancsak foglalkozott a főiskolás fiatalok helyzetével (Párttörténeti Közlemények, 1979, 3. sz.): „A képzőművész mozgalom fejlődését felgyorsító lendületet a Képzőművészeti Főiskola 1928—1929-ben végző növendékeinek egy csoportja adta, akiknek sorait már lázadásuk csírájában megosztottság jellemezte. Goldmann György, Vilt Tibor, Mészáros László szobrászok és Fenyő A. Endre festő képviselte az egyik tábor; ők erőteljesebben érdeklődtek a társadalmi feszültségek és az elnyomott osztá-

lyok élete iránt. Társaik: Vajda Lajos, Korniss Dezső, Trauner Sándor, Hegedűs Béla, Kepes György és Schubert Ernő a szovjet-orosz konstruktivizmus és filmművészet, valamint a német agitativ fotómontázs igézetében élve alkottak. Útjuk egy közös kiállítás — az Új Progresszív Művészek Tamás Galéria bemutatkozása (1930 márciusában — B. L. E.) után vált el végérvényesen. [I] Az előbbieket az illegális MKP-nek az ellenzéki szociáldemokraták között levő tagjaival találtak kapcsolatban, míg az utóbbiak egy ideig Kassák Lajos Munka Körének aktív tagjaivá váltak. Nem tudom, hogy nem kell-e részben helyesbíteni ezt a kettéosztást, hiszen van egy mozzanat, amely arra utal, hogy Hegedűs nem csak a szociáldemokrata ellenzékkel, hanem magával a KMP-vel is kapcsolatban volt. Kepes Imre, a munkásmozgalom régi harcosa (akit én még 1935-ben a párizsi Szabad Szó szerkesztőségében ismertem meg), közölte velem, hogy Hegedűs 1929-ben Sebes Pálnak, a KMP KB és titkárság tagjának a rendelkezésére bocsátotta műtermét illegális tevékenység céljára.

Hegedűs mint festő eléggé korán szóhoz jutott: már az 1928-as Nemzeti Szalon-kiállításon szerepelt két olajfestménnyel, a Tavaszi Szalonban pedig „Konyha” című pasztelljével állította ki. [II] De először igazán akkor figyeltek fel rá, amikor a KUT fiataljainak nevezetes kiállításán vett részt, 1930 januárjában. [III] Ekkor kapta az első sajtóvisszhangot, és az Új Szín című tiszavirág életű „modern művészeti folyóirat” mutatványaszám (Rózsa Miklós szerkesztésében) közölte egyik képét. [8] Az óságtartó bírálók vadul neki rontottak. A Pesti Hírlap (1930. jan. 12.) ezt írta: „Megjelent a neve alatt a „dadaizmus”, ládáfödélre szegezett törött lécek, rongyos szövetdarab, piszkos fotográfia, olajba hintett kavicsos hamutörmelékkel”. Nem mindenki volt olyan értetlen, mint a Pesti Hírlap kritikusa (az 1979-ben elhunyt Főthy János)! Rabinovszky Máriusz, a haladó művészet bajnoka, a Magyar Grafika hasábjain (1930. jan.—febr.) közölt beszámolójában emlékezett meg a jelentős megmozdulásról, amelyben Berény, Kmetty, Szobotka, Walleshausen, Ziffer, Dési-Huber, Karikás Ili, [9] Kádár Béla, Vörös Géza, Márffy, Egry, Szőnyi, Bornemissza Géza, Derkovits, Novotny, Göllner, Bene, Hincz, Czigány, Pekáry, ifj. Kernstok, Bortnyik, Járity és Szücsy Lily is részt vett. Ezek említése után Rabinovszky ezt írja: „E csoporttól balra sorakoznak a kiállítás fiatal mumusai, akik közül néhány több, néhány pedig kevesebb tehetséggel áll sorompóba a legabsztraktabb irányok mellett. — Itt kell említenünk Hegedűs Bélát, aki rongyokból, újságpapírból, lécekből, fényképből állítja össze és egységesíti olajfestéssel képeit. Ez a törekvés sokkal komolyabb és mélyebb alkotóforrásokra vezethető vissza, semhogy fölényes mosollyal elintézhető volna. Hegedűs azonban még nagyon is dilettáns ennek a kifejezőmódnak.” A legfontosabb bírálatot azonban a fiatal művészek patrónusának, magának Kassáknak a tollából olvashatjuk, a Munka 1930. febr. 12-i számában. A KUT fiataljai című cikkben Kassák meglehetősen fanyalgással kezeli a KUT csoportot, amely „nagy részben utána kullog Párizs, Berlin, Moszkva kezdeményezéseinek és eredményeinek, de így is minden kiállításával felmutat valami látnivalót az itthoni szemeknek és a bornírt, megbotránkozásra hajlamos „kritikusoknak”. Kassák kirohanása ma is ízes olvasmány: „tájékozatlan, szűk látókörű és írásmániában szenvedő írásoknak”-nak titulálja a bírálókat, akik „a lapok művészeti rovatát ismét összetévesztették a vizárlás-rovattal s a fekete pocolyokban szabadjára engedték pajtáskodó nyegleségüket, vagy gyűlölködő bornírságukat”. Majd rátér az ifjú művészekre: „A KUT fiataljai Trauner Sándor, Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla, Vajda Lajos, hat egészen fiatal ember, de ez a fiatalság csak életéveik számára vonatkozik, művészetiükben túl vannak a zöld ifjak dadogásain. . . . Ez a csoport az úgynevezett háborús generációhoz tartozik s az ő fellépésük bizonyítja először, hogy ez a generáció nem kallódott el teljesen. . . . Íme, a húsz-huszonnégy évesek destruktív, minden magasabb rendű törekvést lefitymáló, könnyű gesztusú és cinikus mosolyú kamaszok közül hatan, akik fölött nem múltak el élmény-

telenül az esztendők.” Cikkében Hegedűst név szerint háromszor említi. A kezdeti felsoroláson kívül még egy összesítésben: „A színek lefokozásában és belső lírai tónusukban Trauneréhoz rokon világot mutatnak meg Kepes, Hegedűs és Korniss képei is. Mind a három ember par excellence festő, de úgy látszik, nem ismerik még önmagukat eléggé ahhoz, hogy képeiket anyagukban abszolút egységre tudják hozni.” Majd „fogyatékosnak” mondja Kepes kollázstechnikáját, s így folytatja: „Hegedűs két képére ugyanezek a mondanivalóink.” Nem sok konkrétumot tudunk meg tehát a két — I. és II. római számmal jelzett — műről, s nem sokkal többet árul el az a fénykép sem, amely az egyikről készült és amelyet az Új Szín közölt: Kassák képarchitektúráját idéző téglalapok, rézmetsző vésőt tartó kéz, valószínűleg fényképező-, illetve fényképnagyító gép (vagyis a kép az ún. fotogram készítését ábrázolja). . . . Sajnos egyetlen Hegedűs-képet sem találtam sem hazánkban, sem Párizsban, s főleg az fáj, hogy nincs meg (vagy lappang) az 1930 októberében kiállított önarcképe, melyet kivitt Párizsba.

A KUT-kiállítás után nyílt meg a Tamás Galéria „Új progresszív művészek” című kiállítása. Erről a Pesti Naplóban találtam rövid tudósítást (1930. márc. 30.): „A Tamás-Galéria tegnap megnyílt kiállítása „új progresszív művészek” festményeit tartalmazza. . . . Biztató tehetőségre utal Trauner Sándornak erősen intellektuális tartalmú elemeket hangsúlyozó kompozíciója. A Trauner-hoz hasonló törekvésű festők: Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla és Vajda Lajos fotómontázssal kombinált képei olyan kísérletek, amelyek megengedhetők, sőt szívesen látottak a XX. sz. már szinte laboratórium-jellegű műtermében, de semmiképpen sem valók kiállításra, közönség elé. . . . A kritikus (-r) ítélete tehát tulajdonképpen megegyezik a fiatalokat egyébként biztató Rabinovszky és Kassák véleményével, hiszen ők is elég kiforratlannak mondták Hegedűsék próbálkozásait.

A Párizsba utazás dátumát, ahová Hegedűs Kornissal egyszerre ment ki, pontosan tudjuk. Egyetlen levelét ismerjük, Kassákhöz írta, 1930. december 5-én. A háromoldalas, izgatott, helyenként megrázó levél igazolja Vas István „diagnózisát” Hegedűs dadogó indulatairól. A megszólítás egyszerűen: „Kassák”, s máris ömlik a nem mindig helyesen írt szavak lávája: „rövid időn belül érintkezésben (sic!) kell lépnem magával. Mivel mostan megszakított függő és badarságokkal összekevert viszonyban vagyunk egymással, próbálom én a magam részéről azt egyszerű utalásokkal tisztázni. — Csak az időm-höz mért rövidséggel. Igaz az, hogy a kört (mármint a Munka-kört — B. L. E.) egy éve lesz annak, hogy el akarom hagyni, egyszerűen azért, mert emberanyagomnál fogva nem vagyok alkalmas másra, mint egy bizonyos szakma körein belül dolgozzam.” Ezután jönnek az alig érthető „egyszerű utalások”, amelyekből körülbelül az világlik ki, hogy az ifjú titán nem hódolt be Kassák vezetésének, s hogy vitáik főleg esztétikaiak, pontosabban kollázstechnikai természetűek lehettek. A szakítás után Hegedűs Párizsba megy: „Ezért külföldre utazom ahol magam részére nyugodt fejlődésmódot szeretnék elérni. . . . Egy évet vesztettem azzal, hogy hitvány környezet alkalmazkodást (sic!) vállaltam magamra végre is semmiért. . . . Alig dolgoztam. Közvetlen közelből láttam egy generáció kifáradását és holtpontra jutását. Az életük felületen mozgó lézengés. Az pedig, hogy lemondanak arról, hogy magukat tökéletessé fejlesszék és táplálékukat megszerezzék előttem erkölcssten és embertelen. — Minderről részletesen elég ennyi; bolygatni semmit nem akarok. Tudom a múltat múltnak nézni. Most józanul keresek utat az életem eredményessé tételéhez. 27-én Párisba utazom.” A levél végén valamilyen közösen tervezett könyvről beszél, majd így zárja ezt a tragikus búcsúlevelet: „Nagyon kérem feleljen levelemre — neheztel e rám és ha igen, miért, de én ezt nem hiszem. Hitemben erősítsen meg, igaz szeretettel Hegedűs Béla.”

S ezzel elkezdődik kurta életének franciaországi szakasza. Erről nem sokat tudunk. A legtöbbet még talán az a levél árulja el, amelyet Étienne Hajdu 1980. június 6-án írt kérdéseimre válaszolva:

„Cher Monsieur, levele sok régi emléket idézett újra, valóban jól ismertem Hegedüs Bélát. A harmincas években egy kis művészcsoporthoz volt Montrouge-ban, amelynek tagjai voltak többé-kevésbé Hegedüs Béla, Vajda Lajos, Bálint Endre, Korniss Dezső, Ferenczi Sándor, Frenkel Dódi... Frenkel meghalt Erdélyben, [11] Ferenczi is meghalt abban a hadseregben, amelyben Hegedüs is volt mozgósítva. — Hegedüs és Vajda, úgy tudom, hogy együtt jöttek ki Párizsba [11] a Kassák Lajos biztatására, aki mindkettőt tehetséges festőnek tekintette. [12] Itt az élet mindnyájuk számára nagyon nehéz volt, Vajda és mások ólomkatona festéssel keresték a kevés pénzt sok munkával. Ferenczi textil terveket csinált. Hegedüs és testvére képereteket faragott fából, akinél én is dolgoztam egy keveset. Vajda csinált egy pár collage-t. Hegedüs nem festett, de sokszor mondta nekem, nem sokára újra kezd a festészetet, azt hiszem, hogy mindvégig csak egy remény volt. A Budapesten csinált képeit láttam, de nem tudom, mi lett velük, Béla egy akkori barátomnak a hűgát vette el feleségül Jeanne (Nénette) Sourzac a neve... Hegedüséknek volt két fiuk, az egyiket Bélának hívták, s úgy tudom, hogy kertész valahol. Hegedüs Béla meghalt Belgiumban a háború első napjaiban... Sympathikus ember volt...”

Hajdu István a Magyar Függetlenségi Mozgalom kiadásában 1946-ban megjelent Magyar Újesztendő című naptárban néhány sort szentelt két mártírnak, a Gestapo által elhurcolt Krauter Jenő festőnek és Hegedüsnek. Az utóbbiról azt írta: „Hegedüst már Budapesten úgy tekintették, mint az új festészet legértékesebb reményét. Fiatalsága ellenére átérezte az élet súlyát és ismerte a festészet törvényeit. Bizonyos szempontból előhírnöke volt annak a mai álláspontnak, amely szerint a szín, a forma és az érzések között egyensúlyt kell találni. — Elvonultan élt, de azok, akik közelebbről ismerték, értékelték komolyságát, mélységét és meleg baráti szeretetét.”

Amint látjuk, Hajdu is azt írta, hogy Hegedüs Belgiumban esett el. Ezt nem tartottam valószínűnek, hiszen a 21. menetezred, amelybe Hegedüs 1939. október 22-én önkéntesként beállt, nem harcolt belga területen. A pontosítás végett az idegenlégió vezérkarának információs szolgálatához fordultam. Az Aubagne-ban 1980. június 3-án kelt válasz szerint Hegedüs a bicêtre-i [13] kaszárnyában írta alá a háború időtartamára szóló szerződést és 1940. május 25-én a bazencourt-i tanyánál, valóban a belga határhoz közel, de nem Belgiumban, hanem a francia Ardennes megyében halt meg. A három ezred 47 nép fiait tömörítette. A keret a légio aktív, illetve tartalékos tisztí és altisztí állományából került ki. A leghíresebb közülük az az Alfred Malleret (1911–1960) őrmester volt, aki később kiemelkedő szerepet játszott az Ellenállásban és Joinville tábornok néven a francia partizánok vezérének főnöke lett. A huszonegyesek május 24-én estek át a tűzkeresztségen, s egy hónapon át derekasan helytálltak. Június 24-én az eredetileg 3300 katonából álló regiment megszűnt létezni: a legénység 60 százaléka elesett, megsebesült, illetve fogságba került. A kapkodva rögtönző hadvezetés az idegeneket a legnehezebb helyekre vezényelte, s nemegyszer magukra hagyta őket. Hevesi András is ebben az ezredben harcolt, s július 3-án halt bele sebeibe egy épinali kórházban. Hegedüs a három menetezredben szolgáló sok száz magyar közül alighanem a legelsőik között esett el.

Visszatérve Hajdu tanúságtételére, 1980 októberében személyesen is volt alkalmam beszélni a szobrásszal arcuell-i műtermében. Az immár beérkezett magyar emigráns festőművezdek tagjairól (Vasarely és társai) elmondta, hogy a két háború közt nagy szegénységben éltek. Vasarely reklámrajzoló volt, Csáky majdnem éhenhalt. Vajda nyomorúsága közismert. Beszélt egy Ferenczi Sándor nevű kolozsvári festőről, akinek a helybéli értelmiség összeadta a pénzt, hogy Párizsba kerüljön, de itt mindent újra kellett neki kezdenie (az ő neve is szerepel a párizsi Magyar Ház emléktábláján). Hasonlóan szomorú sorsot ért meg Krauter Jenő, ki felvette a Vaszilovits nevet is; ezt a tehetséges absztrakt festőt haláltáborba hurcolták. Itt említem meg, hogy a hősi halált halt festők közt szerepel még Wittman Zsigmond is, vagyis a marselle-i

„Sigur” (ez volt a művészi álneve), aki a nácik 1933-as berlini győzelme után menekült — mint oly sok más magyar antifasiszta — Franciaországba; részt vett az Ellenállásban, majd a Szabad Francia Erő önkénteseként halálosan megsebesült 1944. november 22-én a Vogézekben. — Poszthumusz kitüntetésének szövegét az *Hongrois de la Résistance* 28. oldalán közltem. (Hajdu ismerte Hegedüs sógorát, René Sourzac festőt, aki egy ideig a Boule-ról elnevezett híres műbútoriskolában tanított. Kerestem, de nem sikerült megtalálnom.) Hegedüs Hajdu révén ismerkedett meg René hűgával, akit Jeanne-nak hívtak és Nénette-nek becéztek. Valójában, amint a budapesti Francia Intézet révén a hatóságoktól megszerzett halotti bizonyítványból kiderül, anyakönyvi keresztnevei a következők: Antoinette—Georgette—Ernestine. Természetesen hosszú nyomozást folytattam az özvegy megkeresésére. Abból indultam ki, hogy hadiözvegyként nyugdíjat kell kapnia. A Hadviseltek Államtitkársága a Költségvetésügyi Minisztériumhoz utasított, ahol készséggel rendelkezésekre álltak, de tekintve, hogy Hegedüs özvegye 1953-ban újra férjhez ment, nem derült ki, hogy mi van vele most. Azt viszont meglepetéssel tudtam meg, hogy volt egy leánya is. A minisztérium irataiból végleg pontosan tisztázhattam családi helyzetét: első gyermeke, Jean, 1933. május 21-én; a második, Béla, 1935. április 6-án; a harmadik, Éva, 1940. március 26-án született; mindhármójuk születését Párizs XIV. kerületének előjáróságán jelentették be a szülők. Amikor Éva született, az apja már fél éve katona volt. Kelemen Imre özvegye úgy emlékszik, hogy a család a háború kitörése után Hegedüsnek normandiai falujába húzódtott vissza, és a kislány itt egy légítámadás következtében meghalt. (A falu közel van Nogent-le-Rotrou vasúti csomópontához, ahol 1940. júniusában én is az országotat rőttem az alacsony szálló náci repülő géppuskasorozatai közepett.) Az említett minisztériumban megtudtam, hogy ez valóban Normandiában, Orne megyében, a nocéi járásban volt. Kicsiny tanyáról van szó, a neve Berd'huis; itt élt Hegedüs anyósa, aki tengericsiga-árusítással foglalkozott.

1980 októberében Traunert is meglátogattam, aki még a Munka-körből jól ismerte Hegedüst. A világhírű díszlettervező szerint „Hege” misztikus figura volt, rajongó, titokzatos, olyan, amilyenek Vas István festi. Sajnos, ő is szem elől tévesztette a szép szöke özvegyet, aki többek tanúsága szerint később megbánta, hogy sorát ehhez az „éhenkórász piktorhoz” kötötte. Trauner szerint az özvegy közvetlenül a háború után felkereste őt, és támogatását kérte.

Az említett halotti bizonyítvány részletesebben emlékezik meg a halál körülményeiről, mint az idegenlégió értesítése. 1940. június 2-án állították ki az Ardennes megyei Morthomme nevű községben (nagy csaták színhelye volt 1940-ben, sokat ír róla Hans Habe is *Ha elesnek mellőled ezeken* című riportregényében.) Hegedüs anyakönyvi száma a 2.554 volt. Ebben az okmányban szerepel a „mort pour la France” kifejezés is, tehát hősi halált halt, nem betegség vagy baleset következtében hunyt el. A bizonylatot Vidal orvos-káplár tanúsága alapján állították ki, s Nusselt főtörzsőrmester is aláírta. Benne áll a legutóbbi lakcím is: 107, route de Châtillon, Montrouge (a felszabadulás után az útvonalat Marcel Cachinról, az FKP egyik alapító tagjáról, l'Humanité főszerkesztőjéről nevezték el). Még egy adatot tudtam meg ebből az iratból: Hegedüs édesanyját Szabó Annának hívták.

Mint a Kassákhoz írt levelében írta: „nyugodt fejlődésmódot” remélt párizsi útjától. Meg azt is, hogy életét „eredményessé” tegye, mert itthon „egy generáció kifáradását és holtpontra jutását” tapasztalta. Sajnos a francia főváros már nem az a felszárnyaló lehetőségekkel kecsgető École de Paris századeleji hősi, de eredményes küzdelmeinek színhelye volt, amikor Picassók a Montmartre-on, majd a Montparnasse-on sokat nyomorogva, de végeredményben nagy sikerrel osztooltak az ódon polgári ízlés rozzant bástyáit, sok-sok magyar (Rippl-Rónai, Czöbel és még több tucat kiválóság) társaságában. A Franciaországba 1933-ban betörő tőkés világválság a művészeti élet peremére szorította számkivetett festőin-

ket. Kénytelenek voltak gumikabát-ragasztással, fafaragással, képeretkészítéssel, s sajnos olykor bizony már-már koldulással „biztosítani” megélhetésüket. Hogy itthon milyen volt a helyzet, arról részletesen tudósít a Művészet folyóirat 1980. márciusi különszáma („Szocialista művészeti törekvések a két háború között”), melyben ezt írja Theisler György: „A legnépesebb és legkorábban egységes arculatúvá áramlat Korniss Dezső, Trauner Sándor, Kepes György, Schubert Ernő és társaik köre. E csoport törekvéseinek forrásai között a nemzetközi konstruktivizmus hermetikus purista kísérleteit csakúgy megtaláljuk, mint a végső soron a dadaista mozgalomból és a merzizmusból kiinduló, ám egyre inkább az úgyneve-

zett 'kämpfende Kunst', a militáns osztályharcos agitatív művészet eszménye irányában fejlődő heartfieldi fotó-montázs-technikát vagy azt a valós anyagokat is felhasználó kollázsgyakorlatot, melynek gyökereit Schwittersen és Tatlin kontra-reliefjelein át a szintetikus kubista kollázssokig követhetjük.[IV] A „társaik” közé tartozott az ifjan, tragikusan elhunyt Hegedüs Béla is, akinek tehetségéért olyanok kezeskednek, mint Kassák, Korniss, Kepes, Trauner, Hajdu. Kegyetlen kallódása, képességeinek szinte teljes semmibe vevése szomorúan emlékeztet egy sötét korra.[V]

Bajomi Lázár Endre

JEGYZIJEK

1 A Hevesi Andrásról szóló írásomat I. a Kritika 1977. májusi számában, illetve *Arpadine* című tanulmánykötetemben (1980).

2 „Hegedüs Béla, a tehetséges festő, 1940 májusában halt hősi halált, valahol Belgiumban.”

3 Ez a kis kiadó adta ki 1946-ban Gara László és felesége Saint-Boniface et ses Juifs című regényét, továbbá Zilahy egyik kis-regényét és Lengyel Olga haláltábor-émlékeit.

4 A Művészet 1974. novemberi számában: „Korniss Dezső önmagáról”.

5 Korniss szerint két nővére tíz-tizenöt évvel ezelőtt még itt élt. Felkerestem a ház legidősebb lakóit, de sajnos eredménytelenül.

6 Az ún. Progresszív fiatalok a Tamás Galériában állítottak ki, majd ezután 1930 januárjában részt vettek a KMT Nemzeti Szalon-beli kiállításán. Vas nyilván az első kiállításról írja: „Az észrevétlenül lezajlott kiállítás legjellemzőbb stílusa a kubizmus volt, de sajátosan magyar kubizmus — ha szabad ezt a paradoxont alkalmazni — proletár kubizmus, már csak a témák, a fűrés, a nyersfa asztal, a magányosan szomorkodó füstölt hal s a csendéletek egyéb tárgyainak szegénysége folytán is, és az egész valami komoly líraiság vonta be, sötét és fájdalmas...” (i. m. 27.).

7 I. m. 26.

8 Új Szín, 1930. I. szám, 47.

9 Karikás Ilona neve nem szerepel a Művészeti Lexikonban. Karikás Frigyes unokahúga volt, 1905. február 10-én született. Ő volt Vörös Béla festő első felesége. Az 1925 óta Franciaországban élő mester ezt írta nekem, 1980. szeptember 27-i levelében: „1927-ben házasodtunk össze egy hazautazásom alkalmával. Haláláról keveset tudok... Győrben levő húgomtól tudom: deportált csoport ment át Győrön és a feleségem valakit kiöltött hozzá, hogy segítsen rajta, de mire a húgom odaért, már a feleségem nyomát nem találta. Húgom fölkeresett egy nyilas vezetőt, aki azzal felelt, hogy nincs joga arra, hogy neki ebben az ügyben a kérdéseire feleljen. Az ottlevő emberek fölvilágosítása szerint a feleségemet és egy másik öreg embert, aki szintén rosszul lett a csoportban, kivégezték és a Dunába dobták.”

10 Maga Hajdu is erdélyi, 1907. augusztus 12-én született Tordán. Ami Bálint Endrét illeti, ő 1934-ben negyedévig tartózkodott Párizsban, de emlékezete szerint Hegedüssel nem találkozott, csak a háború után beszélt egyszer az özvegyével, s úgy hallotta: két kép maradt meg, holléitükről azonban sajnos ő sem tud.

11 Tévedés: Hegedüs Korniss-sal utazott Párizsba.

12 Hajdu 1927. óta él Franciaországban, ma is jól beszél magyarul, s levelében megjegyezte: „Szeretek magyarul írni, ha rosszul is”.

13 A bicêtre-i erőd a Montrouge mellett levő Kremlin-Bicêtre nevű szintén déli peremvárosban áll.

FÜGGELÉK BAJOMI LÁZÁR ENDRE „KÍSÉRLET HEGEDÜSBÉLA PÁLVÁJÁNAK REKONSTRUÁLÁSÁRA” C. CIKKÉHEZ

Bajomi Lázár Endre írását baráti megtekintésre adta át nekem; mint a M. É. szerkesztője válaszoltam neki: cikke fontos dokumentum, feltétlenül közlendő. Ugyanakkor arra kértem, hogy a már eddig napvilágot látott publikációk alapján pontosabban körvonalazza Hegedüs Béla indulásának szellemi környezetét. Felhívtam továbbá a figyelmet arra, hogy a publikációja alapját képező fontos dokumentum: Hegedüs levele Kassákhoz azokon a mozzanatokon túl, amelyekre közleményében figyelmet szentelt, tartalmaz olyan utalásokat is, amelyek nyomozása még tovább vezethetne a progresszív magyar művészet e fontos, de anyagában oly töredékesen dokumentálható időszakára.

A szerző válaszképpen felhatalmazott arra, hogy cikkét megjegyzésekkel, illetve kiegészítésekkel lássam el. Cikke néhány részletére jegyzetszámmal utalok, — saját jegyzetszámaimól megkülönböztetve római számokkal. Továbbá a szóban forgó levél teljes szövegének „desiffrizálásával és közzétételével”, valamint Hegedüs egykori diákkollégáinak a levél szövege nyomán feltámadt emlékeinek közzétételével megpróbálom a nyomozást továbbsegíteni.

I. Az „Új progresszív művészek” Tamás Galéria-beli kiállító (a kiáll. 1930. márc. 29-én nyílt) a következők voltak: Kepes György, Korniss Dezső, Hegedüs Béla, Vajda Lajos, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Dési Huber István, Csapek B. Károly, Göllner Miklós, Gábor Jenő, Kolozsvári Sándor, Sugár Andor, Bene Géza, Goldmann György, Littman Frigyes. Hegedüs Béla „Kezek” című képpel szerepelt, ez nyilván azonos az „Új Színből” reprodukált képpel. Ugyanez a festmény a KUT kiállítá-

son meg az említett folyóiratban már a „Kép” címet viseli.

Theisler közlése megtevesztő két szempontból is: szövege egyrészt úgy olvasható, mintha az általa felsorolt művészek egy szellemi csoport két szárnyát alkották volna — ezt a félreérthetőséget a közös kiállításra vonatkozó téves közlése megerősíti. (Vö. az általa adott és a katalógussal bizonyított névsor különbségét.) Nem véletlenül az ún. hat „progresszív fiatal” betűnévsortól függetlenül együtt szerepel, mert a rendezők őket is mint külön csoportot akarták bemutatni. (Korniss Dezső közlése, 1981.) Másrészt Theisler a szellemi érdeklődések, politikai-világnézeti tájékozódások és kezdeményezések időrendjének tényeit is összemosza. A főiskolán a „progresszív fiatalok” névvel jelentkező művészek (Hegedüs, Kepes, Korniss, Schubert, Trauner műhelytársi-baráti kapcsolatban voltak Goldmann-nal, Mészárossal és Vilttel. Goldmann pl. memintázta Korniss portréját. Egy másikhoz szorosabban azonban ekkor nem kapcsolódtak (bár ő részt vett az említett kiállításban). A társadalmi kérdések ekkor a „progresszíveket” érdekelték; az utóbb felsoroltak a plasztika sajátos formanyelvével voltak elfoglalva. Mi sem bizonyítja ezt jobban a tényeknél: az előbbieket egy politikai művész — Kassák — társaságát keresték, az utóbbiak, Mészáros és Vilt, az „örök város” klasszikus formatanulságai reményében elfogadták a hivatalos kultúrpolitika által kínált római ösztöndíjat. A 30-as évek kezdetén találtak egymásra a „progresszívek” Párizs, illetve Berlin modern művészeti légkörére szomjazó és innen sajnálatosan gyér számban

visszatérő tagjai közül Korniss az ugyancsak — de a „progresszív” csoporttól függetlenül párizsi utat járt Goldmann-nal és a Rómából visszatért Vilttel és Mészárossal. Ekkor kezdtek érdeklődni a tételes szocializmus tanai iránt, csiráját alkotva az ún. „Szocialista Művészcsoporth”-nak. Mészáros szerepe ekkor — miután családi kapcsolatba került a Madzsar családdal — előtérbe került. A gyakorlati munka megkezdése — a félig illegális találkozások — szempontjából viszont Korniss és Vilt közös műterme volt jelentős. Ami Theisler közleményében Fenyő A. Endre szerepeltetését illeti, mint a szocializmus és kommunizmus tanait képzőművészeti nyelvre lefordítani próbáló fiatalok egyikét — tisztázandó, hogy vele a 20-as évek végén az említett főiskolásoknak kapcsolata nem volt. Az újabb, a 30-as években kezdődő szervezkedésbe Goldmann kapcsolta be. A teljesség kedvéért viszont meg kell említeni Háty Károly László nevét, aki a 20-as évek végén a főiskolai baráti körbe tartozott, és a 30-as évek új tájékozódásában is fontos szerepet játszott, ugyanakkor sajnálatosan Theisler névsorából kimaradt.

II. A közlés nem pontos. Hegedüs kiállításai: Nemzeti Szalon 1928. ápr. 92. tétel: „Konyha” pasztell 300 P.; Nemzeti Szalon Őszi tárlat 1928. szept. 66. tétel: „Sze-gény gyerek” o. v. 400 P.

III. Itt Hegedüs két darab azonos „Kép” c. képpel szerepelt. A nevezett kiállítás a KUT 1930. jan. 12-én nyílt kiállítása volt. (A szokásostól eltérően nem jelezték számmal.) Különböző korosztályok szerepeltek itt együtt. „KUT fiataljai” nevű csoportosulás nem volt. Korniss Dezső közlése szerint: Rózsa Miklós barátilag hívta meg a Munka-körbe járó fiatal festőket a KUT kiállítására. Egyébként a KUT „fiatal” részlege az UME volt, amelynek első kiállítása a Nemzeti Szalonban 1928. febr. 19-én nyílt. Ezen az eddigiek során szóba került művészek közül egyedül Trauner Sándor vett részt mint „meg-hívott”, három képpel. (Ezek közül a „Zöldruhás nő” azonosítható.) Bajomi Lázár Endrét nyilván Kassák ki-állításai kritikájának címe: „A KUT fiataljai” — amelyben a monstre kiállítás néhány, joggal saját tanítványának tekintett résztvevőjéről írt kritikát — tévesztette meg.

IV. Theisler korábbi felsorolását most helyesen a való-ban összetartozó, a Kassák által is egységes csoportnak tekintett művészekre redukálja. Tájékozódási körükről, azonban nem ad pontos képet: ennek minden nyitottságá-val együtt is volt egy központi magva. Korniss és Kepes korábbi beszélgetéseink alkalmával egykori olvasmányai-akra, meg a Kassák-féle folyóiratokból szerzett informá-ciókra emlékezve mindig az orosz művészetet és irodalmat hangsúlyozták. Annak a társadalmi felelősségtudatnak, amellyel a művészi pályát felfogták, az orosz—szovjet pél-da felelt meg a leginkább. Válogatás nélkül tanulmányoz-tak ugyan minden újítást, amihez — legalább is reproduk-cióban — hozzájutottak, így a dadát is, de arra a társa-dalmi hivatásra, amelynek a művészetet is függvényének tekintették, az oroszok szolgáltatták az előképet. Az anya-got nem mechanikusan átvették, hanem alkalmazható elemeit feldolgozták egy a sajátos magyar helyzetre adekvátan reagáló képi formába. (Ez a képforma szükség-szerűen „régiesebb” volt a 20-as évek nyugati és keleti avantgarde-jához viszonyítva; ez váltotta ki pl. Kassák kritikáját.) A B. I. E. által idézett cikkemben, meg egyéb írásaimban is kimutattam az orosz forradalmi művészet ikonográfiai tárának a fiatal „progresszívek” által való felhasználását. (L. pl.: A fotómontázs, mint a magyar avantgarde harmadik hullámának reprezentatív műfaja — „Expozíció” — katalógus; 1976 Hatvani Lajos Múze-um.) Hegedüs képe esetében Liszickij „Vhutemasz” címlapjának példája a mérnöki eszközt tartó kézzel evi-dens. (A hatvani múzeum kiállítás-katalógusában mindkét kép közölve.)

V. Hegedüs Béla levelének teljes szövege a következő: „Kassák rövid időn belül érintkezésben kell lépnem magá-val. Mivel mostan megszakított függő és badarságokkal összekevert viszonyban vagyunk egymással, próbálom én a magam részéről azt egyszerű utalásokkal tisztázni.

Csak az időmhöz mért rövidséggel. Igaz az, hogy a kört egy éve lesz annak, hogy el akartam hagyni, egysze-rűen azért, mert emberanyagomnál fogva nem vagyok



1. Hegedüs Béla: Kép. 1929. Reprodukció: Új Szín 1930. I. sz.

alkalmas másra minthogy egy bizonyos szakma körön belül dolgozzam. Ennek határait nem vonhatom meg, ezért csak lejegyzem mi az.

A viszonyított következőséget önmagából adja és reális alapjánál fogva állapotokat tisztáz. Ezek pedig min-den más fejlettségnek megfelelő optikai eszközök igénybe-vételét jelentik, amik ma ezen a területen egy szakmai látókört éreztetnek. Ilyenek: a film, fotó és anyagában határolt kép. A kör mozgási területét az eszközeiből meríti és iparkodik a maga erkölcsét és igazát alátámasztani. Munkaterülete csak ott kereshetem, ahol materiális feltételei megvannak a kialakulásának. [A „kör” alatt Hegedüs a Munkakört érti.]



2. El Liszickij: Könyvclmap 1927

Az előttem természetes, hogy ilyen lehetőségeket egy kör a maga összetevőiben nem olvaszthat egybe és dolgozat embertől emberig mint produktív értéknagyságig csak hitének és látásmódjának indoka képpen szív föl. Részemre marad egy szorosan vett szakmai üzem, ahol technikai tudást és anyagismeretet nyújt. Ezért külföldre utazom, ahol magam részére nyugodt fejlődésmódot szeretnék elérni. — Más értelme lett volna, hogy a körbe maradjak, de ettől megfosztottak. Egész szűken: a bomlási valamikben és egyéni ügy keveredésekben amikkel vonatkozásba hoztak részem nem volt. Régen megtanultam úgy venni mindent, ahogy van vagy volt. Lejegyznem nem kell. Részéről írnom fölösleges, ha kérdést vagy kételkedést hagynék hátra szívesen állok rendelkezésére. Egy évet vesztettem el azzal, hogy hitvány környezetet alkalmazkodást vállaltam magamra végre is semmiért.

Családi reményeim voltak.

Az igaz, hogy ez árnyékot vetett minden mozdulataimra amit bennem lezártak [?] de okát nem adtam, hogy bárki is a maga álláspontjával keverjen össze. Az indult ellágyulás lealjasítja az embert. Alig dolgoztam. Közvetlen közelből láttam egy generáció kifáradását és holtponton jutását. Az életük felületen mozgó lézengés. Az pedig, hogy lemondanak arról, hogy magukat tökéletessé fejlesszék és táplálékukat megszerezzék előttem erkölcstelen és embertelen.

Minderről részletesen elég ennyi; bolygatni semmit sem akarok. Tudom a múltat múltnak nézni. Most józanul keresek utat az életem eredményessé tételéhez. 27-én Párisba utazom.

A könyvünket szeretném addig kihozni. Az anyag egy része már nálam van és rövidesen együtt lesz az egész. Akkor szeretném magához fölvinni és megbeszélni a továbbiakat.

Nagyon kérem feleljen levelemre — neheztel-e rám és ha igen miért, de én ezt nem hiszem. Hitemben erősíten meg.

Igaz szeretettel
Hegedüs Béla

30 XII 5-én

Különös figyelmet érdemel a levél fenti néhány sora, amely sajnos csak indirekt módon, de érzelmileg erős hangsúllyal dokumentálja az 1929—30-as évek művészeti légkörét, azon belül pedig a Hegedüs-generáció helyzetét. Nemcsak a hivatalosan képviselt, meg a kulturális politika által különböző szinten támogatott meg eltűrt irányzatok viszonylatában kellett tudomásul venniük, hogy nincs helyük itthon, hanem érzékelték, hogy a Kassák képviselte bázis is eltoltódott. Ami az előbbi komplex felállást illeti: a műcsarnoki naturalizmustól az éledő — magát az olasz reneszánsz nagyságával igazoló — neoklasszicizmusig az elutasítás kényszere nem volt kétséges. Sokkal nehezebb lehetett az eligazodás a magyar + modern + nemzeti + nagyvárosi + a művész személyes sorsvállalása kérdéseit vállaló Gresham-kör beleértve az École de Paris irányzatok etikai szabályainak vállalásában. A „progresszív fiatalok”, köztük Hegedüs, ezt az alternatívát sem fogadták el; fantasztikus szellemi ellenállásról tettek tanúságtételt, mikor pusztán olvasmányaik révén az ismeretlenbe vágtak. Teljesen önképző-köri alapon jöttek rá az utóbbi „magyar modernség” provincializmusára. Vagyis arra, hogy a posztkubizmus, meg a vele keveredő magyar érzelmeikkel meg érzéki benyomásokkal beoltott posztnagybányaiság pusztá látzat-nemzetköziséget képviselt.

Holott ezekben a többségükben nyomorúságos sorsú festőnövendékekben az erőt a nemzetközi művészeti áramlatba való bekapcsolódás akarata tartotta. A nemzetköziséget ők az orosz avantgarde szellemében fogant olvasmányaik alapján értették, vagyis futurológiailag — a jelen tagadásával a jövőre vonatkozóan. Szociológiailag egy pontosan körvonalazatlan, jövődöbéli termékeny személyes-társadalmi egyensúly irányába ható kontroverziák tevékeny közreműködőjének tekintették a művészetet, amelyben az adott stádiumában nekik éppen Magyarországon korszakváltó hivatásuk lett

volna. A levélből is kitűnik viszont, hogy mennyire kettévált a nemzettudat fogalma már ezekben az években, és hogy éppen a hagyományra alapozott nézetekkel mennyire nem tudtak egyetérteni.

Korábban (Adalékok a magyar képzőművészeti avantgarde történetéhez a két világháború között, Műv. tört. Ért. 1973/2) cikkemben az 1926—60—32-ig tartó események egy részét a magyar avantgarde „harmadik hullámának” neveztam el. Ez a korszakelnevezés önkényesnek tűnhet az avantgarde fogalmának tekintetbevételével, mely a művészeti tevékenységet alárendelte a társadalmi. Az indukáció ereje és a gyors kialakulás tragikuma megrázó volt. Az indukciót Kassák 1926. évi hazatérése adta; kísérletei a „Dokumentum” c. folyóirat, továbbá az 1928. évi kiállítása — mindkettő teljes kudarcha, nem botrányba, hanem ami rosszabb, teljes közönybe fuladtak. A „progresszív fiatalok”-nak saját szellemi felfedezésein túl bázist Kassák személyiségének súlya és sorsának hiteles vállalása adott. Kassák viszont a sokszoros történelmi sorsfordulók tevékeny alakítója és kényszerű elviselője, éppen a kiélezett pillanatban bebizonyította realitásérzékelését, és taktikát változtatott. A magyar szellemi közélet, beleértve az értelmiség és az intellektuális munkásság türokképességét a legelső határvonalig próbálta — ezért próbáért többszörös perbefogással fizetett; taktikája a maximális lehetőségek kipróbálásáé volt.

Elképzelhető a progresszív fiatalok helyzetének abszurditása az eleve nyíltan elutasított verziók sokasága és Kassák taktikai fordulatának megtrikult közegében. Ők még egy korábbi fázis fiktív hivatástudat állapotában voltak, amikor Kassák már próbálkozott a távolokba helyezett ember-művészet-tökéletesség program helyébe sokkal rövidebb távlatú szociálisan ébresztő erejű művészeti-politikai tevékenységi formák kialakításával.

A Hegedüs levelében jelzett eszmei zavar ezen a ponton következhetett be. A szándékok kegyetlen szembeeségüléseket eredményeztek. Első pillantásra az indítékok nem is foghatók fel tisztán. Hiszen éppen 1930-ban Kassák a „fiatalok”-at kritizálta konzervatívizmusukért; viszont a fiatalok meg Kassák hierátusa ellen lázadtak — és még nem is tudatosan Kassák politikai-szellemi realizmusa ellen.

A levél másolatát eljuttattam Kepes Györgynek, Vas Istvánnak és Korniss Dezsőnek, azzal a kérdéssel, hogy a magánéleti célzásokról, de leginkább a készülő kiadványról nem tudnak-e emlékeket felidézni.

Vas István válasza nemleges volt; ő a könyvében leírt eseményeken kívül másra nem emlékszik. Kepes György válaszát itt közlöm:

1981. április 9.

„Megpróbálok a kérdéseidre válaszolni — de sajnálatomra már sok részlet kikopott az emlékeimből. Ötven év sok idő, sok minden történt közben. Meg aztán nekem sohasem volt hajlamom vagy képességem — emlék könyvelésre. Okmányok, levelek, fényképek, jegyzetek elkalodtak a világegésben meg az én barangolásaim alatt. Ami megmaradt egy szép, erős belső képem Béláról, akit én szerettem és becsültem. Az ő kócos, szomorú ikon feje még mindig előttem van — így nagy erejű, szép — de megoldatlan képei — becsületes képek. Keresők — de nem mindig találóak. Talán már említettem régebbi beszélgetéseink alatt, hogy én sokat hittem az ő jövőjében, talán jobban mint akármely másban a csoportunkban. Őt találtam legmélyebben érző-megértő és legkövetkezetesebben keresőnek. Túlérzékeny büszke természete azonban nehezen boldogult — úgy a megélhetési részletekben mint az eszmékben, hitekben, munkákban. Sohasem elégedett meg kölcsönvett, másodlagos anyagokkal. És én jól emlékszem, hogy mennyi kétségbeesett energiát töltött filozófiákat olvasva. Spinoza érdekelte és — az ő hiányos iskolázottsága majdnem lehetetlen feladattá tette az olvasást. De ő kitartott és megpróbálta magának, meg nekem is megmagyarázni a komplikált, mértanosan szerkesztett gondolatokat. Természetében volt, hogy mindig a tiszta, eredeti forrásokhoz ment és önállóan küszködött

a megoldásokért. Ez a néha veszélyes önállóságra szüksége néha elkülönítette az emberektől és konfliktusba hozta néhány úgynevezett barátjával. Szegény családból származott — apja egy bérháznak volt a házmestere. A ház Hatvany bárónak volt tulajdona. A báró megpróbált Bélának mecénása lenni, de ha jól emlékszem az nem ment simán. Béla önfenntartása és önbecsülete konfliktusba kerültek. A küldött másolat a Kassákhoz írt levélről hasonló belső küzdelemre utal. A levél 1930 év végén volt írva — én 1930 elején mentem el Pestről így az említett könyvről csak egy nagyon homályos emlékem van. Amire emlékszem az az, hogy az „Új szín” után egy könyvkiadása volt tervezve — egy ideig Trauner volt a tervező és Béla valószínűleg Trauner után próbálta a körülményes dolgokat kiegyenesíteni. De lehetséges, hogy az emlékeim már nem pontosak és félrevezetőek. Ebben az időben sok fajta erjedés volt hitekből, gondolatokban és a személyi vonatkozásokban. Talán tudod, hogy Hegedüsnek erős érzései voltak Kassák Etushoz — de érzései egyoldalúak voltak és a személyi nehézségek meg a művész és politikai ideológia konfliktusok Bélát nagyon elkésztették. Ő sok levelet írt hozzám Berlinbe — de azok sem maradtak meg. Ha jól emlékszem 1935-ben láttam Hegedüst utoljára — van is valahol egy fényképem, amit a Béla felesége csinált róla meg rólam.

Utolsó találkozásunk még mindig a régi barátság szelvényében volt, de ő akkor már önbizalmában kikopottnak látszott.

Hát ez amit rekonstruálni tudok. Remélem valami segítséget adhat mert én nagyon hiszem, hogy ő az otthoni művészi mozgalomnak fontos embere volt és volna, az emléket megtartom.”

Korniss Dezső szóbeli válasza nagyon fontos adalékot tartalmaz és esetleges további nyomok megtalálásának reményét is kelti:

1. Hegedüs érdeklődési köre: Spinóza és más filozófusok;

2. Kassák Étihez fűzte egyoldalú érzelmi kapcsolatot; a családi remények kitétel valószínűleg rá vonatkozik;

3. Korniss emlékszik a készülő könyvre. A „progresszív fiatalok” név szerint: Hegedüs, Kepes, Korniss, Schubert, Trauner, Vajda munkáit akarták benne közzétenni. A képekről készült klisék is megvoltak már. Ő látta a levonatokat. Az anyag későbbi sorsáról azonban nem tud.

Nem valószínű, hogy Kassáknál maradt volna, mert, ha 1930 után legtöbbjük külföldre távozásával nem is került sor a publikálásra, Pán Imre, akihez idővel Kassák rengeteg dokumentumanyaga elkerült, 1945 után bizonyára nyilvánosságra hozta volna. A legvalószínűbb, hogy a csoport egyetlen itthon maradt tagja, Schubert Ernő őrizte meg. Kérdés, hogy meddig. Felbukkanása nem reménytelen.

Körner Éva

KÉT ÚJONNAN ELŐKERÜLT GÓTIKUS KERESZTELŐMEDENCE (SZENTELTVÍZTARTÓ?)

Ma Magyarországon kb. 20–25 középkori keresztelőmedencét ismerünk. Néhány kivételével mind az eredeti helyén, a templomban, illetve annak utódjában található, és kevés került múzeumba. Örömet okoz tehát minden újabban előkerült példány, még akkor is, ha azok nem tartoznak a legszebbek sorába.

1974-ben a diákköri dolgozat készítésekor a szentpéterfai gótikus templom forrásainak tanulmányozásakor az 1698-as Kazó-féle vizitációban volt olvasható, hogy a templomban kő keresztelőmedence van. 1974-ben a medence nem volt a templomban. Kérésre Karlovits Vince plébános keresni kezdte a nagyméretű követ. A templomtól kb. 1000 m-re levő plébániakertben ülőként szolgáló lefelé fordított kő azonosnak bizonyult a vizitációból ismert berendezési tárggyal. A kő tiszögű hengeres hasáb, belsejében medencének kiképzett üreg, anyaga konglomerát kőzet, azaz természetes beton. Talapzata nem került elő.

1975 augusztusában a szomszédos Monyorókerék (Eberau, Ausztria) templomának tanulmányozása során találtam egy azonos anyagú hengeres körkeresztmetszetű követ, amely a templom mellett mint ülőkö szerezelt. Kinözdítve a helyéről méreteit megismerve, majd rajzban összeszerkesztve, ez a szentpéterfai medence talapzatának bizonyult. Mivel a két templom azonos donátor birtokán feküdt, filiális kapcsolat, és azonos építészeti kialakítás két azonos keresztelőmedence létét is bizonyíthatná, ahol az egyiknek a felső, a másiknak az alsó része maradt meg. A két lelőhely közötti távolság is egy kilo-

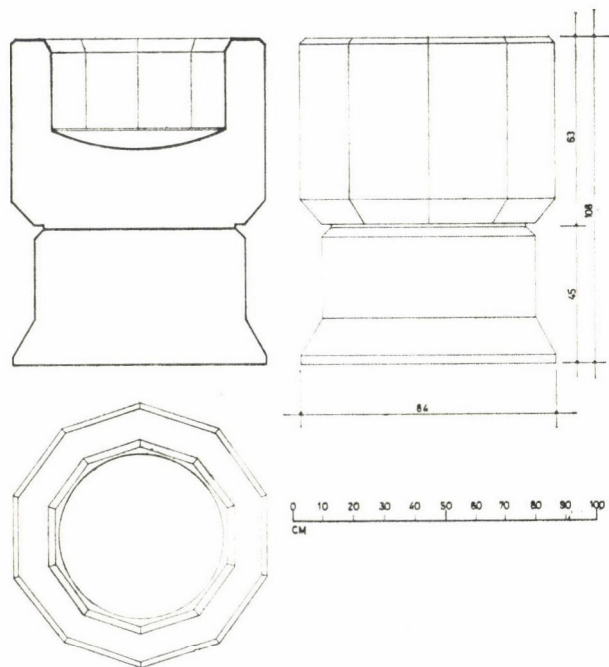
méter csupán. Az itt talált és rekonstruált medence a hazai kehelyformájú változattól eltérően tömörszerű kialakítású, s a bécsi Stephans-dóm keresztelőmedencéjének rusztikus változata. 1480 körül készülhetett, amikor a térség többi temploma is épült.

A másik hasonló lelet Szegeden került elő a Tolbuchin sgt. 8. sz. alatti épület OMF egyeztetése során. Az épület a romantikus stílusú, 1860 körül épült ún. „Sándorház”; földszintes zárt sorúan beépített polgárház. 1948 előtt a Szegedi jezsuiták rendházaként szolgált, akik egyházi kapcsolataikon keresztül a szépen faragott medencét könnyen megszerezhették, amelyet virágtartóként használtak. 1948 után a kerti vízvezeték vízgyűjtő kávéjaként funkcionált kicsorbított és kilyukasztott állapotban.

A felismerés után 1980-ban kiemeltük és közzsemlére a MNG középkori kiállítási termeibe került. Mivel Szeged egyetlen álló gótikus temploma az alsóvárosi volt ferences templom, a medence ott nyer majd végleges elhelyezést. Az alsóvárosi kolostor kerengőfolyosójában levő nyolcszögletű, 80 cm hosszú kő, mint török turbános sírkő szerepelt. Méreteinek felvétele után rajzban megpróbálhatjuk összeilleszteni a medencével, amelynek mérete alapján



1. A szentpéterfai keresztelőmedence a rátaláláskor



2. A szentpéterfai gótikus kő keresztelőmedence rekonstrukciója

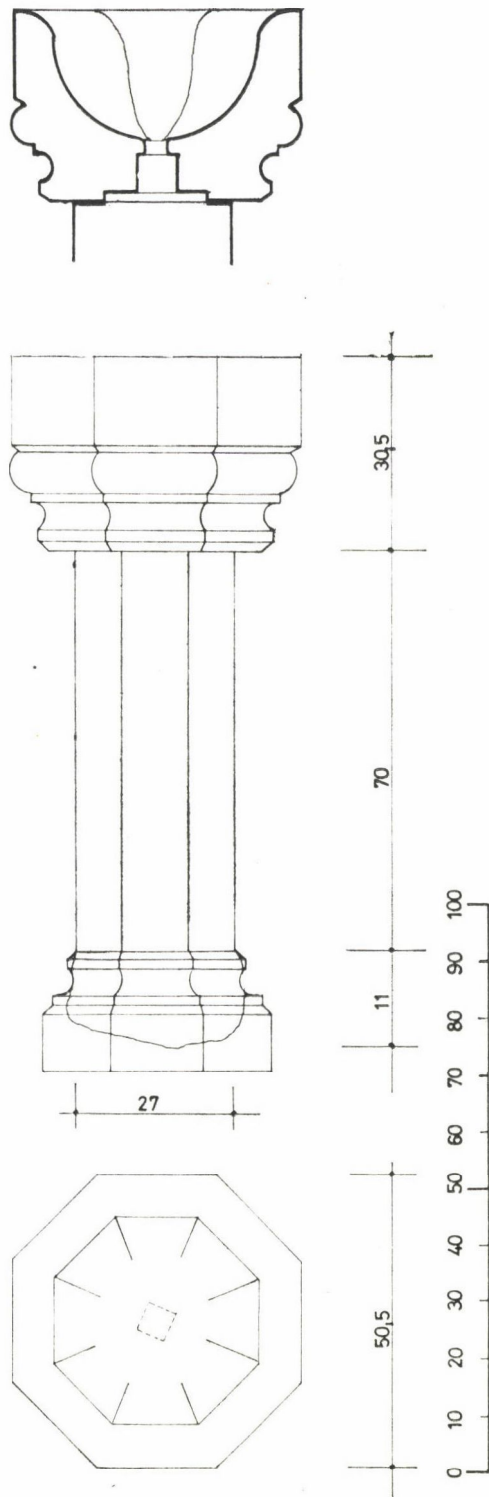


3. A szegedi kőmedence kútkávaként a rátaaláláskor

tartozéka lehet. A turbánnak vélt, mállott szélesebb felület lehetett a törzs talpa, amely a belső padlószint növelésekor burkolat alá kerülve a talajvíztől és a fagytól szétmállhatott, a medence akkor vált használhatatlanná, amikor a talpa elmállva, a tárgy fölborult és szétesett.

A mellékelt rajzban egy talptagozati változatot is bemutatunk, amely természetesen a sok lehetőség közül csak egy. Ilyen tárgyaknál ugyanis a nyolcszög a talpnál négyszögbe is átmehet. A két elem együttes mérete kitesz egy kisméretű keresztelõmedencét vagy egy nemesen kialakított szenteltvíztartót. A medence feje oszlopfõszerû, amely hasonló kis architektúrális építmények típusmotívumaival együtt készülhetett. Például egy szószék, baldachinos oltár, szentélyrekeszelõ részéhez hasonlóan, amely nem lehetett azonban kerengõfolyosó-oszlop vagy más nagy terhet hordó szerkezet. Profil-metszetei hasonlítanak a székesfehérvári Hentel-féle kápolna boltozati gyámjára, amely az 1470-es évekre tehetõ, tehát ez a kő is ebben az idõben készülhetett. Ha a két elem összetartozása elfogadható, akkor a származási hely is megállapítható volna: a szegedi alsóvárosi ferences templom.

Bugár-Mészáros Károly



4. A szegedi gótikus kőmedence rekonstrukciója

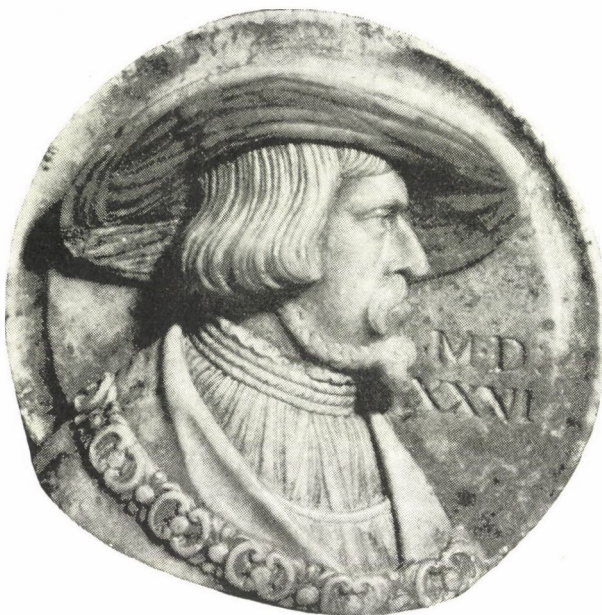
II. LAJOS MAGYAR KIRÁLY ÉS MÁRIA KIRÁLYNÉ MEDAILLON-ARCKÉPEI

Nemcsak a könyveknek, a műtárgyaknak is sorsuk van. Szerencsés esetben a történelem okozta hányattatás után egy-egy műtárgy visszatérhet abba az országba, ahol egy korszak művészi dokumentuma lehet.

1979-ben külföldi magántulajdonból sikerült a Nemzeti Múzeum Éremtárának megszerezni II. Lajos és

Mária alabástrom portréját. A két külön darabból álló együtttest valószínűleg Weszerle publikálta először. [1] (Hátrahagyott érmészeti táblái, G. XXIII, tábla, 1. sz.)

1. II. Lajos jobbra forduló mellképe, fején széles karimájú kalap, húzott nyakú inget és nagy gallérú felső kabátot visel. Nyakában az Aranygyapjas Rend lánc,



1. II. Lajos magyar király mellképe. Alabástrom, átmérője 61 mm. Magyar Nemzeti Múzeum



2. Mária királyné mellképe. Alabástrom, átmérője 60 mm. Magyar Nemzeti Múzeum

arcánál kissé egyenetlenül vésve: MD/XXVI évszám, átm. 61 mm, ltsz. 27. C/1980—1.

2. Mária balra forduló mellképén szintén széles, de lehajtott karimájú kalap, amelyen egy, a nyakában viselt ékszer mintáját ismétlő dísz. Magas nyakú ráncolt inget visel, felső ruhájának ujjá hínézve. Arca előtt ugyancsak egyenetlen véséssel az MD/XXVI-s évszám, átm. 60 mm, ltsz. 27. C/1980—2.

Lajos és Mária emlékérméit legbecsesebb numizmatikai emlékeinkként tartjuk számon. Az elmúlt évtizedben, elsősorban Huszár Lajos kutatásai nyomán készítésük története, mestereik ismertté váltak. A két dombormű története azonban homályos.

Elsősorban a rajta levő évszám minden bizonnyal nem a készítés idejét jelzi, aminthogy az emlékérméken olvasható 1526-os évszám sem felel meg a készítés idejének. (A portréérmek keletkezése az 1530—32-es évekre tehető.)

Az évszám elhelyezése a domborműveken mintha nem egy időben készült volna a portrékkal. Különösen Mária arcképén látszik nagyon elnagyolt munkának.

A domborművek nagy valószínűség szerint érmek modelljeként készültek, s mint a német mestereknél gyakori volt, a modellt kőbe vagy fába vésték. A domborművek mestere talán pro memoria véste fel hevenyészve az évszámot. Habich a domborműveket „Hans, Daucher követőjének” kilenc darabból álló kőfaragvány sorozatába illeszti. [2] (Georg Habich: Die deutsche Schaumünzen des XVI. Jhr. 20—21, 92—99 szám.)

A sorozat legkorábbra datált darabja Salm gróf domborműve, MDXXI-ből. (Salm 1530-ban halt meg.)

I. Ferdinándot három dombormű ábrázolja, kettő

datálatlan, egynek az évszáma 1532. Egy portrén I. Ferenc francia király, egyen pedig VIII. Henrik angol király szerepel.

Figyelembe véve a dombormű felszínének megmunkálását Salm, II. Lajos és Mária portréja látszik egymáshoz közelállónak. Ferdinánd domborműveinek, de főleg I. Ferenc és VIII. Henrik portréinak lágyabb mintázása valóban Hans Daucherhez áll közel. Salm, Lajos és Mária portréjának markánsabb mintázása talán a Dauchertől való művészi függetlenedés jele. Ez az egyik ok, amely miatt feltételezzük, hogy az 1530-as években kell a készítés idejét keresnünk. Egy további, közvetett indok Salm 1530-ban bekövetkezett halála. Ő volt 1529-ben a török támadás idején Bécs védője. A nagy hírű hadvezér halála talán felidézte a vésnöknek egy másik, az osztrákkal immár szoros kapcsolatban álló nép tragédiáját, amely a törökökkel szemben nem tudta megőrizni szuverenitását és uralkodóját is elvesztette.

A domborművek őrzési helye (szöveges rész híján) Weszerlénél nem szerepel. Habich 1929-ben megjelent idézett corpusában ismeretlen magyar magángyűjteményben jelöli meg. E közlést Habich Niklovits Károlytól kapta. Niklovitsnak óriási éremgyűjteménye a Nemzeti Múzeumba került, az anyag feldolgozása során megtaláltuk a két dombormű fényképét. Niklovits tehát tudta ki az „ismeretlen magyar magángyűjtő”. Egészen valószínű, hogy a két medaillon a II. világháború alatt vagy közvetlen utána került külföldre. Nagy szerencse, hogy külföldi tulajdonosa felismerte magyar vonatkozásukat, és hajlandó volt a domborműveket a Nemzeti Múzeummal elcserélni.

Hévi Vera

A PÓNIKI RK. TEMPLOM EGYIK 15. SZÁZAD ELEJÉRŐL VALÓ FALFESTMÉNYÉNEK IKONOGRÁFIAI ÉRTELMEZÉSÉRŐL

A Besztercebánya körzetéhez tartozó Pónik (Poniky, ČSSR) rk. temploma falfestményeinek feltárása még folyamatban van. Közleményünkben az egykori hajó homlokzati falának festményét kívánjuk tárgyalni, mely a mai boltozat felett található. Részletfelvételei publikálásra kerültek ugyan egyrészt a szlovákiai középkori falfestészetről írt 1978-as alapvető munkában, [1] másrészt Zolnay László 1979-ben megjelent tanulmányában. [2] A kompozíció egyes szereplői, az Atyaisten, Krisztus mint Vir Dolorum, a közbenjáró Szűz Mária, Evangélista Szent János és az angyal figurája felsorolásra kerültek, de egyik munka sem ismerte fel azt az érdekes tényt, hogy ez az együttes ikonográfiailag egy kettős intercessio ábrázolás. Ezért tartjuk szükségesnek a rendelkezésünkre álló, a falfestményt feltárás közben bemutató fényképet közölni (1. kép), melyen az ábrázolás majdnem teljességében tanulmányozható.

A fennmaradt magyarországi középkori falfestményanyagban ritka ikonográfiai típus ez. A falfestményen baloldalt a sebeit az Atya előtt bemutató Krisztust látjuk orans gesztusban, úgy ábrázolva, ahogy ez a 14. századi Speculum humane salutis kéziratokban szerepel. Panofsky „Imago Pietatis” tanulmányában idéz egy olasz kéziratpéldányt, melynek Krisztus-figurája hasonló a póniki falfestményen látható Krisztushoz. [3] Panofsky hangsúlyozza, hogy az olasz művészetben ez a típus a „Speculum” kéziratokra korlátozódott. [4] Krisztus

felett Pónikon az Atya látható, aki a falfestményen végigkígyózó mondatszalogok közül az egyiknek a végét jobbjával tartja, s aki felé Krisztus fordul közbenjárólag. Mária a kompozíció jobb oldalán áll, fejét lágyan leomló kendő keretezi, jobbjával — az ikonográfiai típusnak megfelelően — mellét, mutatja s anyai érdemeire hivatkozva közbenjár Krisztusnál. Az úgynevezett kettős vagy kombinált intercessiónak 15. század első feléből való két szép példáját Panofsky idézi említett tanulmányában, a „Heures de Turin” 1440—50-ből való, talán korábbi példa nyomán készült kompozícióját és Niccolo Pietro Gerini festményét. [5] Valószínűleg donátorábrázolás is szerepelt a póniki kompozícióban, mint Gerini festményén. A viszonylag bonyolult ikonográfiai téma értelmileg tiszta ábrázolása arra vall, hogy az indíték valószínűleg kézirat-illusztációból ered.

A póniki falfestményhez ikonográfiailag igen közel álló emléket találhatunk a heilsbroni evangélikus plébániatemplomban. Ez az 1370 körüli táblakép a cseh művészet hatása alatt álló nürnbergi munka. [6] (2. kép) Stílus szempontjából más jeleget mutat ez a táblakép s időben is mintegy 40—50 évvel korábbi, mégis a mondatszalogok tisztán olvasható feliratai segítenek bennünket a póniki falfestmények egyes szövegeinek megoldásában. [7] A sebeit mutató Jézus mondatszalogot tart a következő felirattal a heilsbroni képen: vulnera. cerne. pater. fac. q. rogitat. mea. mater (nézd a sebeimet Atya és tedd



1. Kettős intercessiót ábrázoló falfestmény. 15. század, Pónik (Poniky)



2. *Magister Mengot epitáfiuma. Nürnberg, 1370 körül. Heilsbronn, evangélikus plébániatemplom*

amit állandóan kér az én anyám.) Pónikon ugyanez a szöveg olvasható Krisztus mondatszalagján, azzal a különbséggel, hogy a „que” elírás szerepel benne. Mária Heilsbronnban a következő szöveget tartja jobbujában, s baljával mellét mutatja: *hec . quia . suc[ces]sisti . fili . veniam . precor . isti* (minthogy ide járultál fiam, bocsánatot kérek neki). Pónikon a „quia” helyett „que” elírás

szerepel, egyébként azonban egyezik a két mondatszalag felirata. Pónikon az Atya kezében levő igen töredékes mondatszalag, melyen csupán a „Fili oranda . . . dabo” betűzhető ki, eltér a heilsbronnai szövegétől, mely majdnem teljes egészében olvasható: *queq . petita . dabo nulla . negabo* (és amiket kért, meg fogom adni . . . nem tagadok meg semmit). Heilsbronnban látható az oltalomért folyamodó személy alakja is a következő felirattal: *te . rogo . virgo . pia . nunc . me . defende . Maria* (Kegyes Szűz kérlek Téged most engem védj meg Mária). Kétségtelennek tartjuk, hogy Pónikon is szerepelt közbenjárást kérő donátor alak.[8] A kompozíció kiegészül Evangélista Szent János alakjával, akinek mondatszalagja már nem olvasható el, különösen azért, mivel analógiánk sincs hozzá.

A *Speculum humane salutacionis* kéziratok XXXIX. fejezetének 69–70. sora tartalmazza azt a mondanivalót, mely a Zólyom megyei falfestményen és a heilsbronnai táblaképen egyaránt megjelenítésre került:

Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum que toleravit, Maria ostendit Filio ubera, quibus eum lactavit;[9]

Papp László kitűnő tanulmányában ír a „*Speculum*”-ról, „az emberiség üdvözítésének tükör”-ről, mely az üdvösség történetét tartalmazza. Utal arra, hogy népszerű elterjedt olvasmány volt, s sokan másolták a 15–17-ik században. Több modern nyelven, versben és prózában egyaránt megjelent.[10] A kéziratok illusztrációi és az illusztrációk mondatszalagjai a szöveghez kapcsolódtak, de bizonyos szabadsággal.[11] Feltételezhető, hogy a magyarországi 15. század elejéről való falfestményen és a 14. század végéről való heilsbronnai táblaképen egyaránt jelentkező felirat „*Speculum*” kézirat illusztrációjából ered. Az atya mondatszalagjának eltérése a szövegvariációk tág lehetőségére utal.

A népszerű *Speculum humane salutacionis* kéziratoknak számos példánya lehetett a középkorban magyar tulajdonban.[12] Valamelyik példány szolgálhatott közvetlen vagy közvetett mintaképül a póniki falfestmény ikonográfiai együtteséhez. A póniki képtípus számos szereplője arra vall, hogy egy gazdagon illusztrált, szép példány volt a mintakép.[13]

Formai szempontból a festmény a magyarországi internacionális stílus 1415–1420 tájára datálható érdekes emléke. Kéziratból eredő ihletettsége a korszaknak, melyből származik egyben jellemzője is.

Szmodisné Eszláry Éva

JEGYZETEK

1 *Vlasta Dvořáková, Josef Krása, Karel Stejskal: Středověká nástěnná malba na Slovensku. Praha, Bratislava. 1978. 59. és 130., 140. kép.*

2 *Zolnay László: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. (4. közlemény). Ars Hungarica 1979/1. Budapest. 1979. 39–46., 29. és 30. kép.*

3 *Erwin Panofsky: „Imago Pietatis.” Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzmanns” und der „Maria Mediatrix”. Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig. 1927. 281., 27. kép.*

4 *Erwin Panofsky: i. m. 293.*

5 *Erwin Panofsky: i. m. 291., 37. és 38. kép.*

6 *Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Zweiter Band. Die Zeit von 1350 bis 1400. Berlin. 1936. 169–170. 216. kép.*

7 A latin szövegek olvasásában és megoldásában segítségemre volt Ritoókné Szalay Ágnes (Magyar Tudományos Akadémia Kéziratárának), akinek ezúton is köszönetet mondok szíves segítségéért. Ő volt szíves felhívni figyelmemet arra, hogy a zselízi (Zeliezovce, CSSR) rk. templom Becsei György különítményét ábrázoló falfestményen azonos szövegrészek fordulnak elő a póniki falfestményével. A „*Speculum*”-ból vett kettős intercessio kialakult ikonográfiai típusát itt egy más téma részeként alkalmazták.

8 Meg kell jegyeznünk azt, hogy eddigi vizsgálataink során a témával kapcsolatban donátor ábrázolást nem a kézirat-illusztrációkban, hanem már a kézirat-illusztrációk hatására készült festményeken találtunk.

9 *J. Lutz és P. Perdrizet: Speculum Humane Salutacionis. Kritische Ausgabe, Übersetzung von Jean Mielot. (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Leipzig. 1907. Band I. 81.*

10 *Papp László: Ismeretlen 15. századi kódex a piarista könyvtárban. Magyar Könyvszemle. 1979. 117. és 119.*

11 *Papp László szíves közlése.*

12 *Fodor Adrien (Budapest. Egyetemi Könyvtár) szíves közlése.*

13 A birtokunkban levő fotón csak részben látható az idézett 1978-as csehszlovák összefoglaló könyvben angyalként említett figura a bal oldalon. Angyalábrázolás szerepelt Krisztus mellett ennél az ikonográfiai ábrázolásnál. L.: *J. Lutz és P. Perdrizet i. m. Band II. Taf. 135; Szent János ábrázolására is találhatunk említést a témához kapcsolódva J. Lutz és P. Perdrizet i. m. 298. lapján.*

Művészettörténeti irodalmunk 16. sz. eleji festőink sorában egyetlen adat alapján tartotta számon Bernát mester löcsei festőt. Eperjes város levéltárában maradt fenn a löcsei városi tanács 1510. január 28-i levele, amelyben jelezték, hogy hagyatéki ügyben odaérkezik három polgáruk, közöttük „Bernhart Moler”, a szóban forgó végrendelet egyik végrehajtója.[1]

A löcsei városi levéltár kiadatlan irataiban Bernát festő neve 1514-ben, majd 1520 és 1525 között többször előfordul, 1520 és 1523 között a városi tanács tagja is volt.[2]

A mester munkásságának első — sajnos csak írott — nyomára Perényi Imre nádor ónodi váruradalma két 1519. évi számadásának egy-egy bejegyzése és a Perényiek levéltárából származó három, ugyancsak 1519-ben írt levél vezetett.[3]

Időrendben az első adatot Kanizsai Dorottyának, az 1519. januárjában elhunyt Perényi Imre nádor özvegyének Valpó várából 1519. június 5-én ónodi várnagyához, Horváth Gergelyhez intézett levele tartalmazza. Ebben egybeek között meghagyta, hogy Horváth az ónodi bevételéből juttasson el 20 forintot terebesi várak udvarbírájának, Szabó Ambrusnak vagy másik familiárisuk, Bárczay János kezeihez. Az összeggel ui. egy „tábla” elkészítéséért tartoztak, amelynek megrendelését Bárczay intézte, és Szt. Jakab napjára, július 25-re kellett elkészülnie. A táblát Ónodra fogják szállítani. Amint odaérkezik, Horváth rakassa „jó módjával” szekérre, hogy a hosszú úton ne sérüljön meg, és emberével, aki „gondját tudja viselni”, küldje el hozzá.[4]

Július 8-án a terebesi várnagy írta Horváthnak, válaszolva levelének a Valpóra készülő táblát illető kérdésére, hogy a mesterek a velük kötött megállapodás szerint Szt. Jakab napjára ígérték a tábla teljes elkészítését, ahogyan neki személyesen is mondták. Kételkedik ugyan, hogy erre az időre kész lesz-e, de amint elkészül, Bárczay Jánossal Ónodra küldi. Végül nyugtázza 23 forint átvételét, amit Horváth szolgálja útján juttatott el hozzá a tábla árára.[5]

Egyik 1519. évi ónodi számadás szeptember 9-i bejegyzéséből tudjuk végül meg, mi volt a levelekben említett tábla: „Kisasszony napja utáni pénteken az oltártáblát, amelyet a nádorasszony Lőcse városában készíttetett, miután ide Ónodra érkeztek vele, innen Valpóra szállítottam; ugyancsak az úrnő meghagyásából szolgámnak és a festő mesternek fiával együtt három személynek útra való költségekre (amivel el kellett őket látni) adtam 4 forintot”.[6]

A mester művével és kísérőivel szeptember 20-a előtt Valpóra érkezett, amint az Kanizsai Dorottyának innen ezen a napon Horváthhoz intézett válaszleveléből megállapítható. Horváth a mestert kísérő szolgáljával küldhetett levelet úrnőjének, amelyben a kép leszállításának késedelmé miatt mentegetőzött, és megírta, milyen költségek merülnek fel a szállítás és a festő utazása miatt. Az özvegy, miután megnyugtatta, hogy a késedelmet nem rója fel neki, engedélyezte, hogy Bárczaynak a Lőcséről Ónodig való szállításért, ami eszerint nem az uradalom szekerén, hanem pénzért bérelt fuvarral történt, a kialakított nyolc forintot megtérítse. Tudomásul vette, hogy Bárczay a mesternek Valpóra utazásáért 20 forintot ígért, és bár sokallta, 10 forintot maga adott meg, „semhogy rossz hírét költsék”, meghagyva Horváthnak, hogy a fennmaradó 10 forintot a mesternek visszaérkezésekor Ónodon fizesse ki, egyben az Ónodról Valpóra való szállításért kialakított 12 forintot is térítse meg, de nem írta, hogy kinek. Végül azt is meghagyta, hogy a mestert Ónodról kocsin szállíttassa haza, „hogy emiatt se lehessen

panasza ránk, hanem inkább legyen meg minden úti kényelme, mivel az öregség is megviselte már, és méltánytalan lenne számára, ha ilyen nagy út fáradsalmát illő gondoskodás nélkül kellett volna vállalnia”.[7]

A mester október 1-én már újra Ónodon volt. Ekkor bukkan fel először a neve egyik ottani számadás ekkori bejegyzésében: „Szt. Mihály utáni szombaton a nagyságos nádorné asszony levelére a löcsei Bernát mester festőnek oltártáblájának árára, amit kegyelmes asszonyunk övele készíttetett, adtam 10 forintot”.[8]

Az idézett forrásokból most már egyértelműen megállapíthatjuk a következőket: a röviddel előbb másodszor is előzevegyült Kanizsai Dorottya a Dráva menti, Siklóstól alig 25 km-re délre fekvő Valpó (Valpovo, Jugoszlávia) várának kápolnája számára készíttetett oltárképet a löcsei Bernát mesterrel. A vár első férjéről, Geréb Péter nádorrról maradt rá, és Perényi Imre halála után ez volt állandó lakóhelye. Érthető, hogy a kápolnát különös becsben tartotta. 1525-ben írt végrendeletében nagy javadalmakkal és gazdag felszereléssel látta el, bár temetkezési helyéül a bajcsi pálos kolostortemplomhoz építtetett magának sirkápolnát.[9] A valpói vár Szt. Lászlónak szentelt kápolnájában három oltár állt, ezek egyikére készíthetett a kép. Témájára nincs adatunk, de lehetséges, hogy ez volt az a kép, amelyet az özvegy végrendeletében bajcsi sirkápolnájának egyik oltárára hagyott, amiről így ír: „A második oltárra hagyjuk a táblát, amely valpói várunk szentélyében van, és amelyen Szűz Mária képe van megfestve”.[10]

Különösnek tűnhet, hogy Kanizsai Dorottya délvidéki várának kápolnájába a távoli Lőcsén rendelt oltárképet. Hiszen a reneszánsz művészetet pártoló, olasz mestereket foglalkoztató Perényi Imre özvegye Itáliából rendelhetett volna ide festményt. Magyarázatul szolgálhat, hogy Lőcse viszonylag közel feküdt a Perényiek családi székhelyéhez, Terebeshez és még közelebb sárosi várukhoz. Tisztviselői bizonyára ismerősök voltak a felvidéki városokban, így Lőcsén is. Valószínű, hogy Perényi dolgoztott ottani mesterekkel. Kanizsai Dorottya 1519. február végén néhány napig Terebesen tartózkodott, amikor férjét az általa alapított itteni pálos templomban eltemettette. Ekkor hagyhatta meg a tisztviselőknek, hogy Lőcsén rendeljék meg Valpóra a képet.[11]

A kép árát forrásainkból egyértelműen nem tudjuk megállapítani. Az özvegy június 5-i levele szerint ekkor 20 forinttal tartoztak a képért, Szabó Ambrus július 8-i levelében viszont a kép árára küldött 23 forint vételét nyugtázza. Jelentős volt a szállítás költsége. Lőcséről Ónodig a mintegy 270 km-es útért 8 forintot, Ónodtól Valpóig 350—400 km távolságra 12 forintot fizettek a szállításért, három személy úti ellátására további négy forintot.

A kép elkészülte után merült fel az igénye és állapotok meg a mesterrel, hogy művét fiával együtt maga is elkísérje Valpóig. Erre azért lehetett szükség, hogy a kép esetleges sérüléseit ott kijavíthassa és felállítsa végleges helyén.

A mester életkoráról Kanizsai Dorottya szeptember 20-i levele ad némi tájékoztatást, amikor azt írja róla, hogy „már az öregségtől megviselt”. A mesterek, művészek megbecsüléséről is tanúskodik azonban, hogy az özvegy kocsit rendelt a mester számára Ónodtól hazáig. Egyben a városi mesterek és az érdekeiket képviselő városi tanácsok tekintélyét is bizonyítja, hogy az özvegy inkább „túrta” a sokallt költségeket, semhogy „rossz hírét költsék” vagy a mester „panaszt emeljen ellene”.

Détsy Mihály

1 *Iványi Béla*: Eperjes szabad kir. város levéltára II. Szeged, 1932. 391. o. 1019. sz. *Uő*: Eperjes középkori festői. Múzeumi és könyvtári értesítő XI. Bp. 1917. 112. o. *Radocsay Dénes*: A középkori Magyarország táblaképei. Bp. 1955. 143. o. és 419. j.

2 Dr. Baranyai Béláné művészettörténész és Dr. Ivan Chalupceky, a lőcsei Áll. levéltár igazgatójának szíves közlése, amiért ezúton mondok hálás köszönetet.

3 Valamennyi írat az Orsz. Levéltár Mohács előtti gyűjteményében. Pontos jelzetük a következő jegyzetekben.

4 OL. DL. 25606.: Egregio Gregorio Horwath: Castellano nostro de Onnod: nobis sincere dilecto dorothea de Kanyssa Spectabilis et Magnifici quondam domini Emerici palatini Relicta.

Egregie sincere nobis dilecte... Ceterum illa Tabula que per Barczay: laborandum procuratur: ad festum beatj Jacobi erit laborata pro cuius executione debemus adhuc viginti florenos: habetis prae manibus vestris nostros prouentus huiusmodi viginti florenos assignetis erga manus Ambrosij Zabo: vel autem Johannis Barczay: Ipsi ambo promiserunt: velle ad onod ipsam tabulam deportari facere: Cum ergo illie constituta erit vobis committimus, vt statim componatis ad currum bono modo: et ita ne per tantum spacium: aliqua ruptura in ea appareat, ac per hominem vestrum: qui illam procurare sciat: remittatis quamprimum ad Nos... datum ex castro nostro walpo dominica post ascensionis domini, anno 1519.

5 OL. DL. 25609.: Egregio domino gregorio horwath castellano castri onnod amico nostro sincere dilecto. Salutem et amicum paratam debito cum honore. Egregie Domine ac amice dilecte. Scripta vestra sane Intelleximus vbi scribitis Nobis, ex parte Illius tabule ad walpo paratae, sciatis quod sic conuencio cum ipsis Magistris. vt ad festum beati Jacobi apostoli omnino paratam promittunt, et Michi sic dixerunt, sed Nescio profecto si erit ad hunc (!) tempus parata, Quamobrem(?) sciatis quod postquam praeparabunt, statim cum Ipso domino Johanne Barczay ad onnod Mittemus. Reliquum est autem vt ipse vester ffamulus Martinus ysban ad ministravit erga Manus Nostras viginti et tres florenos pro precio Illius tabule, ceterum valere optamus vestram Egregitatem excastro therebes feria sexta Inter octauas visitacionis Marie, Anno domini 1519

Ambrosius Zabo prouisor curie castri therebes

6 OL. DL. 26212.: Registrum super Zegye: Zederken: Et keznie: then: anno domini .1.5.1.9. Exitus: precium vszomum/feria sexta post Natiuitatis Beatissime virginis Marie tabulam are quam domina palatina In Ciuitate: lechevie fecerat laborare et postquam huc: onnod pervenerunt cum ea: et ab hinc feci ad: walpo deducere: ex commissione Eiusdem domine et seruitori: ac magistro pictori cum filio suo: ad tres personas pro expensis pro via dedi (qui cum ea defendendi fuerant) florenos iiii.

7 OL. DL. 25602.: Egregio Gregorio Horwath Castellano nostro de Onnod: nobis sincere dilecto Dorothea de Kanyssa Spectabilis et Magnifici quondam domini Emerici palatini Relicta etc.

Egregie sincere nobis dilecte. Quod scribitis nobis ex parte reportacionis ipsius tabule tantam tarditatem: non culpa vestra

factam esse: nam vtrimum illam ad vos reportasset vos semota omni mora eandem ad Nos remisissetis. Sciatis nichil propterea vobis nos imputare, Nam et Nos ipsum optime cognouimus negocium tante eiusdem remoracionis: qua causa factum sit, Et obhoc nichil est quod inde vobis imputare debuissimus. Vti autem scribitis ex parte eiusdem tabule: a Barczay esse vobis significatum: quo pacto propter reportacionem tabule ad onnod conuenisset in florenis octo: vos cum absque nostro scitu: huiusmodi florenos octo hactenus: non exoluissetis, si ita est: quod pecunys fecerit reducere ad vos: putamus quod in hac quoque solutione: non deficiemus, propter hoc committimus praesentibus vobis: vt huiusmodi octo florenos: ipsi Johanni Barczay: restituatis: nichil tamen vltius praeterquam octo solummodo florenos ipsi dabit: Item ex parte laboris quoque huius Magistri: vti vestris litteris significatis: ita a Barczay esse vobis perscriptum: vt propter ipsius Magistri descensum viginti florenos soluere Eidem promississet: tametsi certe satis magno pretio videmus hanc tabulam nobis constare, tamen volumus magis Nos defectum pati quam aliquod malum nomen nobis imputetur: propterea ipsi quoque Magistro satisfacere volumus: dedimus ergo ipsi istic decem florenos, committimus vobis: vt praesentibus visis: dabitis Eidem iterum decem florenos: Et sic ipse quoque plenariam solutionem habebit: praeterea committimus etiam vobis: vt eundem Magistrum per currum domum suam remittatis: Ne exinde quoque: possit in Nos reclamare: sed habeat potius omnem comoditatem itineris: ex quo est etiam senio iam confectus: graue ipsi esset vt tantum laborem itineris: absque debita sui prouisione conficisset, ... datum ex arce nostra walpo in vigilia beatj Mathie Apostoli, anno domini 1519.

8 OL. DL. 26207.: Registrum de Educillacione vinorum de Emewd tempore pascali Anno .1.5.1.9. (6) Exitus Earum pecuniarum... Sabato die post Beati Michaelis Magistro pictori Bernardo de Lechewia ad litteras. M. domine palatine ad precium tabule are: quam domina graciosa cum ipso laborare fecerat dedi fl X.

9 A vár birtoklásáról *Istvánffy*: Regni Hung. Hist. Coloniae Agr. 1685. p. 33b.: Petrum etiam Gerebum regni Hungariae Palatinum... in arce sua Valpone vitam cum morte commutasse. In eius locum Emericus Perenius sublectus est... qui etiam non multo post viduam ipsius Gerebi Dorotheam Canisianam connubio sibi iunxit, sicque arce Valpone potitus est. Csánky szerint Geréb Péter és Mátyás a Marótiak magvaszakadtával 1481-ben kapták Valpót. Kanizsai Dorottya végrendeletében a várról és kápolnájáról a következőket írja: Cappelle Sancti Ladislaj Castri walpo/de diuino munere Jam multos annos hanc arcem Nostram walpo possedimus In cuius arcis Cappella in honorem sancti Ladislai Regis fundata Secundum Ordinationem predecessorum Nostrorum huius videlicet arcis domorum cotidiane misse... celebrate sunt... (Bécs, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hoffinanz Ung. 1525. fol. 226. OL. Filmt.).

10 Uo., fol. 225.: Ad Idem secundum altare legamus tabulam Que est in choro Castri nostri walpo In qua est depicta Imago virginis marie.

11 Kanizsai Dorottya 1519. márc. 20-án levelet küldött Valpóról Horváth utján Bárcaznak, amely nem maradt ránk. Feltehető, hogy ebben a képről intézkedett (OL DL. 25603.).

LŐCSEI FESTŐ „KRISZTUS ROKONSÁGA”-KÉPE A LJUBLJANAI NEMZETI MŰZEUMBAN

Az Értesítő előző számában említett „Krisztus rokonsága”-képet Détsy Mihály itteni cikkével kapcsolatban érdemes közölnöm is. [1] Álg kétséges ugyanis, hogy a Ljubljana-ba jutott kép is lőcsei festő műve, ugyanabból az időből, amikor ott a már időseknek mondott Bernát festő működött. Mivel a ljubljana-i kép legutóbbi őrzési helye a muraszombati Szapáry-kastély volt, föltehető, hogy a kép a kastélyba Dél-Magyarországról került be. Ha ez valóban így van, akkor ez a Lőcsén festett és szerencsésen fennmaradt táblakép is bizonyíthatja, hogy Lőcse városának festője vagy festői a távoli magyar országrészek számára — ebben az esetben sem kivételesen — a déli vidékeknek is dolgoztak.

Amíg a ljubljana-i tábla teljes restaurálására nem kerül sor, csak a még részben átfestett állapotú képet lehet itt bemutatni. A figurák ismétlődése a leibici Mettercia-oltár (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria) merev és mozgó szárnyain azonban így sem szorul bővebb magyarázatra. Ezek ugyanattól a kéztől származnak. Az oltár mozgó szárnyain ábrázolt női szentek — jelenleg ugyan csak restaurálás alatt — bizonyára még többet fognak

elárulni alkotójukról, mint a „Krisztus rokonsága”-kép és a Szent Anna-jelenetek, amelyek festésében a mester szépepszombati oltár szárnyain is kitűnt.

A ljubljana-i kép datálása az eddigieknél valamivel későbbre, az 1510–20 körüli évekre tehető. Talán önálló táblaképnek készült. Az ábrázoltak személyét minuszku-lás mondatszalogokon jelölte a festő: „Iacobvs minor, Shara, Memelia, Smerivs, Cleofas, Iachvm, Ioseph, Iohannes Baptista, Zacharias, Elwa, Alphevs, Servatijs, Salome, Elizabeth, Sebedevs, Iudas Thadevs, Iacobvs maior, Ioseph, Iacobvs minor, Iohannes ewangelista”. Mivel az egy időben és egyazon műhelyben faragott szépepszombati Anna- és a két leibici oltár ugyanaz a szobrász készítette, de az oltárok körül kettőt a „Krisztus rokonsága”-t festő mester, míg a harmadikat (a leibici Két püspökszent-oltár) egy másik festő díszített képekkel (és talán aranyozott is) — arra következtethetünk, hogy az oltárok fő vállalkozója e három esetben a szobrász volt, aki kétszer ugyanazzal, harmadszor egy másik festővel vállalta oltárai kivitelezését.

Mojzer Mik s



I. Lőcsei festő 1510—20 körül: Krisztus rokonsága, Ljubljana, Nemzeti Múzeum

JEGYZETEK

I F. Stéhlé: Monumenta Artis Slovenicae. La peinture murale au moyen âge, Ljubljana 1935, 47. — Radocsay D.: A középkori Magyarország táblaképei, Bp. 1955, 394. — Hársfa, tempera 130 × 121

cm, I,tsz. 4010; kiállítva: Stari tuji slikarji, Ljubljana, Narodna Galerija 1960, Nr. 61.

ANGELIKA KAUFFMANN KÉRDÉSES ARCKÉPE KITTY FISHERRŐL

A 18. század második felében tevékenykedő festő-világpolgárok egyike a Churban született Angelika Kauffmann. Ennek alapján a német művészek közt illik tárgyalni. Művészete azonban tiltakozik e besorolás ellen, mint ahogy bármelyik nemzeti iskolától eltérő jegyek is vannak benne. Már az is jellemző, hogy apja tipikus német festő, ő maga azonban olasz földön nevelkedett, s életpályája — másfél évtizedes és nagyon jelentős angol-orosz tartózkodását leszámítva — Itáliához köti. Milánói tanulói után Rómába került, ahol tehetsége alapján, s nem utolsósorban azért, mert festőnő volta különösen érdekessé és vonzóvá tette, kora Rómájának egyik legjellegzetesebb társasági alakjává válhatott. A Rómában dolgozó Winckelmannnal is baráti kapcsolatban állt, s 1764-ben portrén — egész életművének egyik legszebb darabján — meg is örököltette.[1] Az akkoriban születő klasszicista művészetelmélet és művészi gyakorlat festői tevékenységére bizonyos mértékig már ekkor kihatott. Nincs azonban szó a mengsi életlemben vett behódolástól, s ennek következtében Mengsnek az évek során mindinkább elsőbbséget adó festészetével szemben az ifjú festőnő sokat megőriz a rokokó festészetének lágyágából. Még a klasszicista mesterek, például Canova szobrai alapján készített festményei[2] is tele vannak finomságokkal, kedvesen naiv ötletekkel, amik e képeket oly távol tartják a rigorózus klasszicizálástól. Ez az irány ekkor még — életének utolsó másfél évtizedével szemben — Angelika Kauffmann csak külsődlegesen befolyásolta.

Kauffmann ebben az időben a klasszicista eszmények dolgában sokkal közelebb áll Batoni plasztikájához, mely a barokkra épül, mint a tisztán teoretikus Mengshez. E két római irányzat közötti csatározás végét azonban nem várta ki, hanem 1766 júniusában Londonba utazott. Már Rómában kapcsolatba került az ottani angol kolóniával, s nem utolsósorban az arra megforduló brit utazókkal, köztük olyan kiválóságokkal, mint a kor leghíresebb színészeivel, David Garrickkel.[3] Csak jó idő múlva, 1781-ben tért vissza olasz földre, hogy aztán 1782-től 1807-ben bekövetkező haláláig Rómában éljen. 1787-ben meghal Batoni; a klasszicizmus triumphusa elől elhárul minden akadály — Kauffmann is behódol neki.

Magyarországon két Kauffmann-kép ismert, mindkettő késői, legrepresentatívabb, de nem feltétlenül legjobb korszakából való.[4] 1794-ben készült a gyermek Pyrrhos ortalomkeresését ábrázoló, tematikailag ritkaságnak számító, teljesen klasszicista műve. Szimpatikusabb az 1795-ből datált Női képmás, melyet régebben ön-arcképnek hittek. A két kép is bizonyítja, hogy Kauffmann művészete sohasem volt homogén, hiszen lényegében ugyanazon időben egy szigorú és egy lágy felfogású, s ehhez igazodó festői megoldású munka kerülhetett ki ecsetje alól.

Magyar gyűjteményekben eddig további Kauffmann-művekről nem volt tudomásunk. Magángyűjteményben bukkant fel egy kis méretű, feltehetően korai, az első római időkből való bozzetto, melyre egy későbbi tanulmány során szeretnénk majd visszatérni. Ugyancsak mostanság vált ismertté egy, ma még csak kérdőjellel az ő oeuvre-jébe sorolható portré, mely a londoni időszak termékének tekinthető — feltéve az attribúció helyességét. A mestermegnevezés fő támasztékai ugyanis többé-kevésbé bizonytalan szerzőségűek, de közös vonásuk, hogy angliai szülőhelyük nem kétséges, s hogy stílusban Sir Joshua Reynolds-hoz köthetők, azon művészhez, akinek Kauffmann nem csak barátja, tisztelője, de bizonyos értelemben tanítványa is volt, s akinek hatása hosszú ideig érződik munkáiban, gyakorlatilag egész angliai tevékenysége során.

A képmás ábrázolta Miss „Kitty” Fisher, azaz Catherine Maria Fisher (1741—1767), egy német fűzőkészítő leánya, óriási jövedelmű, s kellőképpen könnyelmű félvilági hölgy, a legmagasabb körök kitartottja, pletykák központja — egyszóval izgalmas híresség (1. kép). Reynolds többször is megfestette. A variánsok közül legkorábbi a londoni Kenwood House példánya, mely 1759—60 körül készült, s mely a kurtizánt — közszájon forgó, példátlan pazarlásaira utalva — Kleopátraként ábrázolja.[5] Reynolds kompozicionálisan itt egy Trevi-sani-képet vett mintaképül.[6]

A budapesti magángyűjteményben őrzött arcmás azonban egy későbbi Reynolds-portré alapján készült. Ez a kép Londonban, Lord O’Neil tulajdonában van, s sokkal szemérmesebb utalásokat tartalmaz; Kitty Fishert galambokkal ábrázolja. A magyar közönség eredetiben is láthatta a Budapesten 1973-ban megrendezett angol portrékiállításon.[7] Befejezetlennek tűnik, s talán ez által is a művész intím képeinek egyikévé válik.

Az újonnan publikált festmény hűen követi az O’Neil-féle változatot, rajzilag másolatnak tekinthető, színezésében azonban korántsem. Reynolds eredetije lágy, egységes tónusokból épül, Kauffmanné azonban határozottan aranysárga és áttört fehér tónusellentétekkel lesz hatásos. Eppen ez vall a londoni korszak Angelica Kauffmann-jára.

Az új mestermegnevezés legfontosabb érve a Glasgow-ban (Art Gallery and Museum) levő, ismeretlen hölgyet ábrázoló képmás, mely szembevető stílus jegyei, koloritja és részletformálása alapján ugyanattól a kéztől származtatható, mint képünk. Szerzősége azonban nem tekinthető véglegesen eldöntöttnek, bár az 1968-as bregenzi Kauffmann-kiállítás katalógusa erősen hajlik arra, hogy a festőnő oeuvre-jébe, s annak is legjavához csatolja.[8] Mindkét vászon Reynolds szellemében fogant, de nélküli könnyed eleganciáját, s felbukkan bennük némi kisserűség. Az O’Neil-változat modellje arcának különös szabálytalanságán átsütő erotika nagyon is nemes szépséggel párosul, Kauffmann Kitty Fisherje azonban kissé édeskes kifejezésű, üresebb, szimplább személyiség. Még akkor is igaz ez, ha a festőnő alkotásai közt nézetünk szerint fontos hely illeti meg.

A szakirodalom eleget taglalta, így hát itt most szükségleten részletezni, hogy Kauffmann sokszor és lelkesen másolta a nagy angol mester képeit, s Reynolds is feltűnően melegen pártfogolta az ifjú művésznőt. A budapesti arcképet post quem datálja az O’Neil gyűjtemény Kitty Fisher képe (melyet Waterhouse[9] és Piper 1764—65 tájára helyez), stílus jegyei, főleg a pasztózus aranysárga szín erőteljes használata alapján azonban még későbbre, az 1770-es évek Reynolds és Kauffmann-műveinek közé- lébe tehető. Készültekor ábrázolta már nem élt. A fenti időből való Reynolds néhány technikai szempontból összehasonlításra igen alkalmas munkája, a nevezetes „Strawberry Girl” (1773) és az Angelikáról festett portré (1777), melynek csak replikáját ismerjük. Korábbi viszont a minden valószínűség szerint 1781-ből való Didó és Aeneas-képnél, mely Kauffmann kópiaja Reynolds után (Stowmarket, Suffolk, Lord Tollemache gyűjteménye).

Annyit még, hogy az itt Kauffmannnak tulajdonított festmény állítólag a Festetics-gyűjteményekből származik, akiknek angol családi kapcsolatai ismeretesek. Birto- kukban számos angol portré volt, melyek némelyike ma is magyar gyűjteményekben fedezhető fel.

Mravik László



Angelika Kauffmann (?) : Miss „Kitty” Fisher képmása (Budapesti magángyűjteményben)

1 Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen. Bregenz, Vorarlbergere Landesmuseum, 1968. Ausstellungskatalog, No. 10.

2 I. m. No. 59a.

3 Portréját is elkészítette, mely Garrick írásai alapján, meg egyéb közlésekből is következően biztos, hogy még 1764-ben készült; az ülések Kauffmann rövid nápolyi tartózkodása idején kezdődtek (a kép ma Burghley House, Stanford, The Marquess of Exeter).

4 A. Pigler: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest, 1967. 348–349.

5 E. Waterhouse: Reynolds. London, 1973. Pl. 25.

6 A kép a római Spada-gyűjteményé. A kompozíciós átvételről: E. Wind: „Borrowed Attitudes” in Reynolds and Hogarth. Journal of the Warburg Institute, II. 1938–1939. 182–183.

7 D. Piper: Angol Portré Kiállítás. Katalógus. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1973. 20. sz.

8 A fentebb idézett bregenzi katalógusban No. 19.

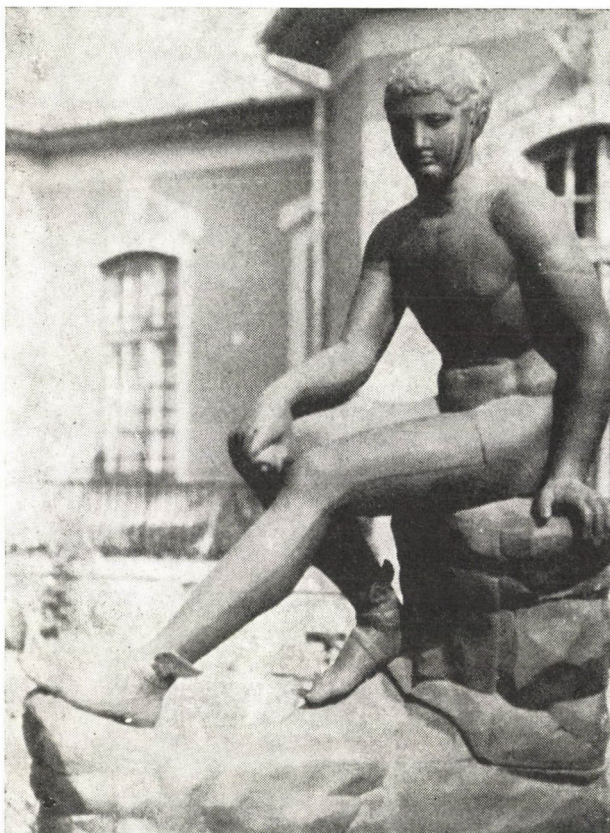
9 E. Waterhouse: Reynolds. London, 1941. 54.

DUNAISZKY LŐRINC HERMESZ ALAKOS KÁLYHÁJA

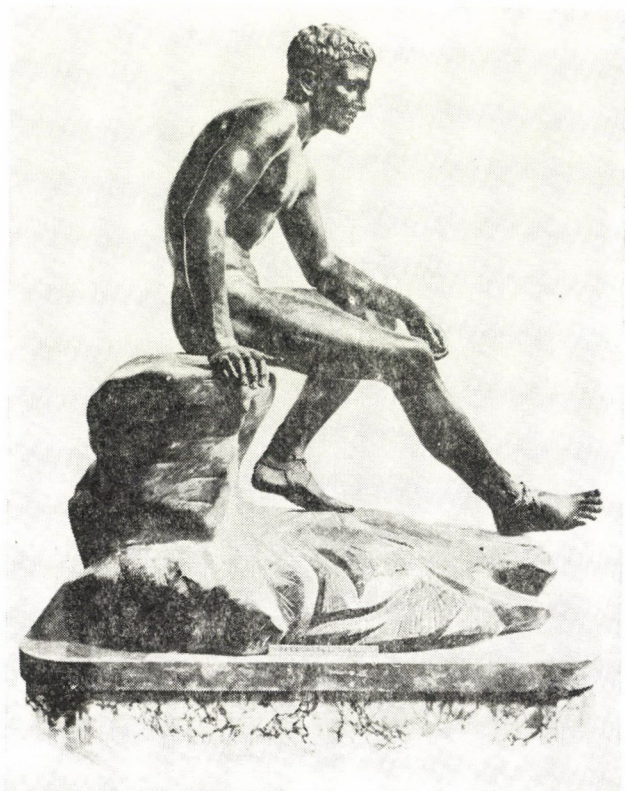
Észak-Kelet Magyarország egyik híres vasöntődéje volt az Ungvárhoz közel fekvő turjaremetei, mely a királyi kamara üzeme volt.[1] A 18. század végén alapított vasgyárban az 1820-as években igen fejlett technológiával dolgoztak. A műöntészet magas színvonalát bizonyítja Csokonai Vitéz Mihály 1837-ben öntött síremléke, továbbá az ungvári vár kertjében ma is látható: Herakles a lernai hydrával c. életnagyságú vasszobor.[2]

A gyár a legritkább esetben jelezte termékeit.[3] A hazai öntöttvas-szobrászat anyagának kutatása folytán hívták fel figyelmünket a kékedi volt Melczér-kastély parkjában levő öntöttvas szoborra, mely egy ülő Hermeszt ábrázol.[4] Későbbiekben a szobornak több példánya is ismertté vált, továbbá az is, hogy a közel életnagyságú szobrok egykor kályhaként funkcionáltak[5] (1. kép).

Az igen nagy műgonddal megformált műöntvény készítésének helye ismeretlen volt s ugyanúgy a modellt készítő szobrász is.



1. Dunaiszky Lőrinc: Hermes-alakos vaskályha. Vásárosnamény, Beregi Múzeum



2. Ülő Hermes, I. század, bronz. Nápoly, Museo Nazionale

Felmerült a gyanú, hogy ha valahol, akkor minden bizonnyal a munkácsi vasgyárban készülhetett. Miután azonban lehetőségünk nyílt a munkácsi vasgyár évenkénti gyártmányjegyzékeinek áttanulmányozására, kiderült, hogy a Hermes alakos kályha nem Munkácson készült.[6] Az ország vasgyárainak gyakorlatában a legritkábban fordult elő, hogy modelljeik készítését külső szobrászra bízták volna. Általában az üzemek kötelékébe tartozó gyári modellőket alkalmazták — így volt ez Munkácson, Rhónicon, Ruszkabányán és Turjaremetén is.[7]

A kérdés eldöntésében egy véletlen volt segítségünkre. A 19. századi hazai szoboranyag mesterekre lebontott kataszterének készítése, s Dunaiszky Lőrinc műveinek lajstromozásakor — melyet a művész üzleti könyvének adatai alapján állítottunk össze — felbukkant egy ülő Hermes szobor, mellette Dunaiszky megjegyzése, hogy a szobrot „T. Remetére” készítette, 1832-ben.[8]

Dunaiszky adatai, melyek egyértelműen utalnak a szobor témájára és a megrendelőre azt bizonyítják, hogy az öntvény mintáját a gyár nála rendelte meg.

Ma már eldönthetetlen, hogy a szobormű fűtőalkalmatossággá való kialakítása benne foglaltatott-e a meg-

bízásban; megítélésünk szerint nem valószínű. A fűtőtér ugyanis a szobor talapatának — mely egy sziklatömb — hátsó oldalán helyezkedik el, és olyan egyszerű, hogy helyileg is meg tudták oldani, mégpedig úgy, hogy az a kompozíció egységét nem zavarja.

Dunaiszky a feladat megoldásakor antik előzményhez nyúlt vissza, amely a múlt század első felében alkotó művészeknél gyakori volt.

Dunaiszky Hermesze kisebb változtatásoktól eltekintve a nápolyi Museo Nazionaleben levő, 1. századból való római hellenista bronzszobor kompozíciójának ismeretében készült. (2. kép)

Hermesz egy kiemelkedő sziklán ül, jobb lábát előre nyújtja, bal lábát térdben behajtvva tartja.

Bal karja, enyhe könyöklő mozdulattal bal combján nyugszik, jobb kezével a sziklára támaszkodik. Tekintetében a gondolat és az elkövetkező cselekvés kettőssége rejlik, kissé előredőlő felsőteste már a felállás mozdulatát is magában rejt. Dunaiszky úgy a kompozíciós megoldást, mint az arckifejezésbe sűrített pszichikai jegyeket jó érzékkel alkalmazta szobormintáján.

Túl azon, hogy a nagy méretű vasöntvény a hazai vasszobrászat fejlettségét bizonyítja, művészettörténeti szempontból sokkal nagyobb jelentőséggel bír, hogy a 19. század egyik legtöbbet foglalkoztatott szobrászának egy meghatározatlan szobrát pontosítani tudtuk.

Pusztai László

JEGYZETEK

1 Biedermann H.: Eisenhüttengewerbe in Ungarn, Pest—Graz, 1857. 11.

2 Pusztai L.: Magyar öntöttvasművesség, Bp. 1978. 144. 208, 209. képek.

3 A szerző gyűjteményében levő 32 cm magas feszületen: „Thuria Remette” vésett felirat olvasható

4 A szoborra Joó Tibor építész hívta fel figyelmemet, melyet ezúttal is köszönök.

5 A kékesi szobron kívül — mely ma a Miskolci Herman Ottó Múzeum tulajdona — 1 példány a vásárosnaményi Beregi Múzeum-

ban, 2 példány a Csepeli fémöntőde udvarán, 1 példány az ungvári Vármúzeumban látható.

6 Országos Levéltár, Újkori Gazdasági Levéltára, Z.1205. A Schönborn grófok Munkács-szentmiklósi uradalma vasgyárának iratai 1808—1874.

7 Pusztai L.: I. m. 87, 97, 108—110, 144.

8 Dunaiszky Lőrinc számadáskönyve, 1818—1834. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 19.914. 125. bejegyzése szerint: „Eine Mercur, T. Remete, 1832. 250 Ft.

UITZ BÉLA „VÖRÖSKATONÁK ELŐRE!” CÍMŰ PLAKÁTJÁNAK ELŐZMÉNYEIHEZ

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelmét követően a forradalom vezetői, maga Lenin is, keresték azokat a propaganda-lehetőségeket, melyekkel a szocialista forradalom eszméit a lehető legszélesebb körben hirdethették. Tudatosan fordultak a nagy francia polgári forradalom népünnepélyeinek formái felélesztéséhez, David festői rendezvényeit kívánták újjátervezni és azokat szocialista tartalommal megtölteni. Petrográd, Moszkva, Kijev stb. utcáira kivinni a tömegeket, olyan dekorációk közé, melyek a forradalom győzelmét sugallták. A plakátokon, transzparensen a harcba vonuló, rohamozó katonák alakjai tűntek fel, vörös háttérrel, vörös zászlókkal, lelkesítő feliratokkal.

Amikor a Magyar Tanácsköztársaság győzelme után az első szabad május elsejét rendezték, Budapest dekorációját már a petrográdi, moszkvai hasonló dekorációk ismeretében tervezték meg.[1]

A proletárhatalom védelmére megalakuló Vörös Hadsereg propagálására született meg Uitz Béla: Vörös katonák előre! című plakátja, amely joggal sorolható a

hasonló célzattal készült, korabeli orosz hadsereg-propagandát szolgáló plakátművészet legsikeresebb darabjai mellé.

Inspirálták-e ebben Uitzot a korabeli szovjet-orosz agitációs-művészet alkotásai?

Hogy a hadsereg-propaganda egy bizonyos műfajával, amelynek művészi megtervezése rokon a plakátéval, bizonyára már korábban megismerkedett, azt állíthatjuk, — ezek a korabeli levelezőlapok voltak.

Már 1916-ban, még a cári hadsereg hadikölcsönt hirdető levelezőlapjai a frontról hazatérő katonák révén eljutottak Magyarországra. Ezt bizonyítják azok a lapok, melyek a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum gyűjteményében találhatók, s melyeknek az országba való bejutása a háborús években mindennapos volt. Azok a grafikusok, akik korábban képeslapokat rajzoltak, később művésztüket a forradalom szolgálatába állították, mint pl. Szergej Csehonyin vagy Jelizaveta Kruglikova, akik plakátokat, képeslapokat és könyvborítókat terveztek a forradalmat követő években.[2]



1. „5 és fél százalékos hadikölcsön” — orosz levelezőlap 1916. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum



2. „Szabadság, Egyenlőség, Testvériség” — szovjet levelezőlap, 1918. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum



3. Uitz Béla: „Vörös katonák előre!” — plakát, 1919. Magyar Nemzeti Galéria

Az általunk itt bemutatott két levelezőlap rajzolóit nem ismerjük. Az egyik 1916-ban készült és a cári hadsereg számára jegyzendő hadikölcsönre szólít fel. A képen vörös háttérből emelkednek ki a rohamozó katonák és erőteljes fekete alakjuk belső kontúrozása is vörös, a felirat betűi felérek. Ha nem ismernénk a kép eredetét, akár a Vörös Hadsereg propagálásának is vélhetnénk, hiszen hasonló formái megfogalmazású plakátok, transzparenszek kerültek 1918-ban Petrográd utcáira, immár ellenkező tartalommal.

Ezt bizonyítja a másik propaganda-lap, amely már a forradalom idején készült és rajta az előreszegezett szuronnal vonuló katonák feje fölött a francia forradalom „Szabadság, Egyenlőség, Testvériség” jelszavát hirdető vörös zászló leng. [3]

A két levelezőlap formai jegyei és funkciójuk hasonló, tartalmuk ellentétes. Készítőik, mint a grafikai műfaj művelői a plakáttervezésben is járatosak lehettek. Uitz, aki hasonló feladatra vállalkozott, amikor a Magyar Tanácsköztársaság Vörös Hadserege számára készített plakátot, minden bizonnyal ismerte az orosz hadsereg-propaganda ilyen típusú alkotásait. Hiszen e lapok a visszatérő katonák által közkezen forogtak, s nem minden esetben politikai célzattal, gyakran csak mint érdekességet terjesztették vagy mutogatták őket.

Az olyan érdeklődő és politikai alkatú művész, mint Uitz, felismerhette jelentőségüket.

Kövágó Sarolta

JEGYZETEK

1 A Magyarországi Művészet Története, 6. kötet, Magyar művészet 1890–1919, szerk. Németh Lajos, Budapest. 1981. (benne különösen: Aradi N.: A Tanácsköztársaság művészete, 613–624).

2 Bajkay É.: Uitz Béla, Budapest. 1974.

3 „Szerdecem szlusaja revoljuciju”, Iskusztvo pervüh letoktjabrja, — Izdatyelsztvo „Avrorá”, Leningrád. 1980.

A LENGYEL „SZARMATA PORTRÉ” ÉS KÖZÉPKELET-EURÓPA

1981 októberében Nedecben háromnapos ülészak foglalkozott „Szarmata típusú portré a 17. században Lengyelországban, Csehországban, Szlovákiában és Magyarországon” címmel a középkor-európai arcképfestészet egy meghatározott területével. A cím ilyen megfogalmazása a vizsgált időszakban egy nagyobb földrajzi egység: Lengyelország, Csehország és a történeti Magyarország portréfestészetére a műfaj egy olyan meghatározott típusának érvényét feltételezi, amelynek hagyományos elnevezése speciálisan a lengyel történelemhez és kultúrtörténethez kapcsolódik. A probléma az egykorú magyarországi arcképfestészet szempontjából azonban mégsem elsősorban terminológiai, sokkal inkább műfaj- és stílustörténeti jellegű. A „szarmata festészet” az eddigi kutatások és nagy számú irodalom ellenére ellentmondásos, egyértelműen még nem definiálható területe a lengyel barokk művészetnek, amelynek ugyanakkor kétségtelenül jellegzetes, meghatározó eleme. A nedeci ülészakon először került sor a „szarmata portré” a középkor-európai művészet részeként történő vizsgálatára, az érintett országok szakembereinek bevonásával.

A „szarmatizmus” mint történelmi jelenség — e terület tekintélyes kutatója, Cynarski szerint — a lengyel nemesség ideológiája, politikai gondolkozásmódja, életideálja, életformája a 16. század végétől a 18. század közepéig terjedő időszakban. Alapja a régi szarmata törzsektől való eredeztetés, amely mítosz mintegy kétszáz éves fejlődés után a lengyel nemzeti gondolkodásban a 16. század végére fejlődött ki végleges formájában, s amely kialakulásakor a nemzeti, történelmi genealógia hiányzó részét, kezdetét volt hivatva pótolni. Politikai lényege mindvégig a többnyire idegen királyi hatalommal szemben álló, a lengyel nemesség erejére támaszkodó és múltjára hivatkozó függetlenségi törekvés egy erősen konzervatív ideológia alapján.[1]

A „szarmatizmust” történelmi, ideológiai és kultúrtörténeti jelenségeként egységben először T. Mańkowski vizsgálta[2]. Elsőként mutatott rá a kérdés egyik leglényegesebb, a részletkutatások által ma is előtérben lévő oldalára, arra, hogy e Nyugat-Európa határán álló kultúrában keresztény középkori, lovagi, antik és keleti elemek keverednek, illetve arra, hogy e hatások és a hozzájuk kapcsolódó politikai álláspontok a „szarmata” kultúrán belül sajátos kettősséget, egy erőteljesebben helyi, valamint egy európaibb karakterű áramlatot eredményeztek.[3]

Mańkowski átfogó problémafelvetését követte T. Dobrowolskinak a korszak arcképfestészetéről vagyis ennek az időszaknak legjellemzőbb és leggazdagabb képzőművészeti műfajáról szóló, főbb megállapításait ma még érvényes összefoglalója.[4] Szerzője meghatározta a lengyel portré sajátosságait, elsősorban annak formai oldaláról. E portréfestészetet szerinte egyfajta szigorú konvencióval alkalmazott, gyakran groteszkig fokozott realizmus jellemzi, amely az ábrázolt dicsőítésében visszautasította az európai barokk arcképek felmagasztaló elegáns festői fordulatait, ennek kifejezéséhez inkább a statikus pózt, a rekvizitumokkal hangsúlyozott hieratikus reprezentációt részesítette előnyben.[5] E festői ízlésben a naív ornamentális festészet és a fény-árnyék kontrasztra

épülő erőteljes festőiség, a realizmus és az absztrakció sajátos keveredését látta, s festői ideáljának kialakításában fontos szerepet tulajdonított az északi gótika és az olasz reneszánsz szerepének.[6] Az arcképtípus társadalmi kiterjedését igen széles körben határozta meg, az egészalakos királyi arcképektől (Kober: Báthori portréja) a háromnegyed- és félalakos nemesi, illetve polgári arcképekig, és időben is mintegy 250 évig meghatározó szerepet tulajdonított e típusnak: a 16. század közepétől a 19. század első évtizedéig egy viszonylag egységes, csak részleteiben változó uralkodó arckép-felfogásnak tartotta.

Későbbiekben a kor arcképfestészetére és a „szarmata festészet” differenciáltabb vizsgálata, értékelése során a Dobrowolski által egységesnek tekintett festészetben többféle irányzatot és színvonalat különböztettek meg, illetve egyes festőket (pl. Kober, Tricius) már nem soroltak a „szarmata” festők körébe. (M. Karpowicz.)[7] Az egykorú arcképfestészet kitűnő ismerője, Lwow és Nagy-Lengyelország művészetével foglalkozó M. Gębarowicz a „szarmata festészet”, — amit Sobieski személyes ízlésével hozott összefüggésbe, — a lengyel barokk arcképfestészet egy irányának tartotta. Földrajzi kiterjedését Sobieski családi birtokai által meghatározható mintegy 150 kilométernyi körzetben húzta meg, Lwow központtal. Itt kell megjegyezni azt is, hogy Gębarowicz az általa vizsgált területen a 17. század első három negyedének — azaz Sobieski uralkodását megelőző időszaknak — művészetére a késő reneszánsz elnevezést javasolja. Ez szerinte összefoglalóan jellemzi a barokk ízlésnek ellenálló helyi reneszánsz típusú művészi hagyományokat, valamint az olasz eredetű reneszánsz hagyománynak az északi elemekkel és stílári hatásokkal való sajátos ötvöztetét is.[8]

J. Białostocki ennek az időszaknak dél-lengyel művészeti — elsősorban építészeti — emlékeire, az egykorú manierizmustól nem minőségben, hanem szemléletben különböző, „fantasztikus és kifejezőgazdag, dekoratív, szabálytalan, naív elbeszélő és ügyetlen „alkotásokra” a „népi nyelvzetű” lengyel manierizmus fogalmát vezette be.[9]

A „szarmata művészet” Mańkowski által felvetett problémájához, és általában a lengyel arcképfestészet alapos megismeréséhez a lengyel kutatás az elmúlt 35 évben több tanulmánnyal, forrásközléssel, kiállítással és azok katalógusával járult hozzá.[10] Hadd szóljak azonban részletesebben a „szarmata portré” utolsó nagy összefoglalásáról, L. I. Tananajeva könyvéről, [11] amelynek szándéka e festészet kialakulásában szerepet játszó nyugati és keleti hatások együttes vizsgálatára, az ezekkel kapcsolatos újabb szempontok felvetése különböző portréműfajokon belül. A 16–17. századi Lengyelország politikai és társadalmi alapjait felvázoló bevezető rész egyben külön figyelmet szentel a kor hazafias irodalmának. A viseletről szólva tér át a kelet hatására, az egzotikum iránti vonzódásra, majd a „szarmata ízlés” kialakulásában szerinte fontos tényezőre, a pravoszláv kultúra befolyására, amelynek a „szarmata művészettel” való kapcsolatára, könyvében többször felhívja a figyelmet. A „szarmata portré” kezdeteinek vizsgálatát a tí-



1. Krakói festő: Katarzyna Ostrogska arcképe, 1597 körül. Varsó, Wilanów

pus és a 16. századi szobrászat — elsősorban síremlék-portrék — kapcsolatának indokolt elemzésével kezd, áttekintést ad a műfaj fejlődéséről, a főúri és polgári megrendelőkről. Már itt felveti azt a gondolatot, amelynek konklúzióját a „Szarmata portré funkciója” c. fejezetben vonja le: a festett portré nemcsak közelálló jelrendszere miatt tudott könnyen a 16. században fejlettebb portrészobrászat nyomába lépni, hanem tartalmi rokonsága miatt is. A lengyel portré ugyanis a festészeti emlékmű elvét valósította meg, a portré jelkép volt, amelyben a megkövetelt hasonlóság és különös hangsúllyal szereplő informatív mellékletek (cimer, feliratok sokasága stb.) a jelképes közlés azonos értékű elemei voltak.[12] Ennek a portréfelfogásnak a gyökereit elemzi — bár nehezen követhetően, — a régi lengyel portré fejlődését tárgyaló fejezetben. A 16. századi lengyel udvari arcképfestészet összetevőit a középkori tradíciókban és az egykorú európai manierizmus hatásában jelöli meg. Kiemeli azt a szelektív befolyást, amellyel a középkori donátor-portré típus hatott az egyes nyugati világi arcképtípusok átvételében. Az európai udvari arcképfestészetet a lengyel portrékra való hatás szempontjából egységesnek tekinti, legfeljebb a spanyol udvari festészet lényeges szerepét emeli ki. A lengyel arcképekre is hatással levő Seisenegger festészete kapcsán hivatkozik azokra az egészalakos manierista arcképekre, amelyek szintén nem kizárólag egyéni jellemzéssel, hanem a rang, a pompa és a dinasztikus előkelőség szolgálatába rendelt „refinált naturalizmussal”, a legfinomabb festői

eszközökkel állítottak az ábrázoltnak emléket. Végül is csak tárgyalásának módjából következik, hogy a „szarmata típus” kialakulásánál a nyugati manierista arcképfelfogás ilyen értelmű befolyását feltételezi, mivel összegzésében közvetlen stílári, illetve tipológiai összefüggésre nem mutat rá, csupán a hatások potenciális lehetőségét veti fel. A 16. század végi „szarmata arckép” kialakulását az európai tendenciákkal párhuzamos jelenségnek tartja.[13] Könyvében a Dobrowolski által meghatározott periódust veszi alapul, a 16. század végétől (pontosabban Kober festészetétől) kiindulva a 19. század első negyedével zárja a „szarmata portré” történetét, s a fogalmat ennek az időszaknak lengyel arcképfestészetével azonosítja. Végül egy észrevétel: igazat kell adnunk Tananajevának abban, hogy a közép-európai és a keleti szláv országok kultúrájának feldolgozásában még kevés az érintkezési felület, jöllehet a topográfiai helyzetből adódóan a hatások egykorú kölcsönösségével számolni kell. Nem érthetünk azonban egyet a „szarmata arckép” kialakulásának azon tételével, amely szerint Kober, Báthori István festőjét azért tekinti e festészet első reprezentánsának, mert Báthori, aki már felnőttként, mint választott király került a lengyel trónra, az erdélyi arcképfestészet által befolyásolt ízlésének és esztétikai igényének megfelelően rendelte meg Kobernél a „szarmata festészet”-nek irányt mutató egészalakos arcképét.[14] Tananajeva itt figyelmen kívül hagyja, hogy Báthori trónra jutása, azaz 1576 előtt, Erdélyben nem beszélhetünk olyan helyi jellegű arcképfestői tevékenységről, illetve önálló művészetről, amely Magyarország más területeitől, (főként a Felvidéktől) egyben a nyugati befolyástól független lett volna. Sőt, adatok alapján inkább azt feltételezhetjük, hogy a 16. század közepén — és majd a század végén, Báthori Zsigmond fejedelemsége idején — a lengyel arcképfestészet, a krakkói udvar reneszánsz művészete hatott, elsősorban János Zsigmond családi kapcsolatairól és neveltetéséről Erdély portréfestészetére.[15] Pedig úgy tűnik, hogy a szerző a keleti hatások — Erdélyt oda sorolja, — egyik szálát erre a gondolatra fűzi fel, s ennek alapján lát Kober tevékenységében átvezető szerepet a nyugati stílusú arckép (Kober prágai időszaka alapján) és a lengyel, azaz „szarmata” arcképfestészet között.

A nedeci ülésszak az eddigi álláspontok áttekintése mellett sok részeredménnyel járult hozzá a kérdés vizsgálatához. A résztvevők abban látták a nehézség forrását, hogy a korábbi szakirodalomban a „szarmata” elnevezés eléggé széles értelmű kronológiai, topográfiai és szociológiai meghatározást jelentett. A tisztánlátást valóban megnehezíti és a „szarmata” jelenség kultúrtörténeti helyének, jelentőségének megrajzolásában bizonyos hangsúlyeltolódáshoz vezethet ez a tény, hogy a „szarmata” ideológia — az eltérő idioma ellenére — viszonylagos egységben vizsgálható és kölcsönösen nyomon követhető az egykorú lengyel politikai, irodalmi és művészeti közegben. (Jöllehet ez ugyanakkor megkönnyíti a „szarmatizmus” jelenségével, annak művészeti vagy irodalmi vetületével kapcsolatos részletkutatásokat. Olyannyira, hogy például egy 17. századi irodalmi művet, — a második kiadásában Sobieski János lengyel királynak ajánlott — „A lengyel nemes irodalmi portréja”-t az egykorú nemesi arcképek verbális analógiájaként, egy társadalmi réteg arcképfestészetének kodifikált ikonográfiai dokumentumaként tekintheti a művészettörténész kutató.)

Az ülésszak így a következő még nyitott kérdésekre kereste a választ: létezik-e a vizsgált időszakban egységes középkelet-európai arcképfestői tendencia, hol vonhatók meg a „szarmata” típusú arckép elterjedésének földrajzi határai, az érintett területeken mely társadalmi réteg(ek) művészete sorolható e festészeti típus körébe, mekkora időszakot fog át a „szarmata” ideológia által meghatározott festői ízlés, kvalitást jelent-e a művészetben a „szarmata” elnevezés, vagy nem, s végül: stílári, ideológiai vagy pusztán ikonográfiai tartalmú-e a „szarmata arckép” fogalma? Néhány leglényegesebb kérdésben, így a periodizáció és a „szarmata” fogalom tartalmának meghatározásában a jelenlévő történészek, irodalmárok és művészettörténészek véleménye találkozott. A „szarma-

ta" gondolkodás művészetre gyakorolt hatását a 16. század végétől Báthori uralkodása utáni időszakból ismerték el, mivel Báthori környezetében erősen élt még a Jagellók és Zsigmond Ágost udvarának humanista szelleme. Nem látták elfogadhatónak azt a korábbi (Dobrowolski-féle) nézetet, hogy a „szarmatizmus” 250 éven átívelő, több társadalmi rétegre kiterjedő változatlan politikai gondolkodás és esztétikai felfogás, ebből következően egységes művészeti stílus lenne. Egyetértettek abban, hogy a „szarmatizmus” nem művészeti stílus, hanem elsősorban ideológiai, politikai jelenség.[16] Több vitára adott okot a „szarmata arckép” szerepe a nemesi ikonográfiában. Felmerült, hogy e típus meghatározásakor vajon döntően figyelembe kell-e venni, s az ábrázolt ideológiai hovatartozását jelölő attributumnak kell-e tartani a „szarmata” öltözetet, haj- és bajszviseletet, illetve mekkora szerepet kell tulajdonítani a ruházat keleti elemeinek. (Az öltözet egyidejűleg lehetett vitézi, hivatásnak, valamint rangnak, osztálynak megfelelő.) A „szarmata nemes” művészi ábrázolása ugyanakkor nem mindig következetes. Példa van arra, mikor európai viseletben is megörökítette magát, valamint olyan külföldi egyetemeken nevelkedett ifjú lengyel nemesek „szarmata” ruhás ábrázolására is, akiknek ez a fajta bemutatás nem jelentett mást, mint divatot.[17] A „szarmata portré” földrajzi kiterjedése ugyancsak nem egyértelmű kérdés, mivel a művek nagy része elpusztult, illetve más helyre került, viszonylagos egységben csak a lwowi nagy számban fennmaradt arcképanyag vizsgálható. Ugyancsak az elterjedés kérdéséhez tartozó megjegyzésként hangzott el, hogy az elnevezést porosz területen is használták.[18] Stílusis szempontokhoz közelített az az észrevétel, amely szerint a „szarmata arcképeken” megfigyelhető túlzott linearizmus tudatos is lehet. (Példa rá Tarnowskinak a varsói Nemzeti Múzeumban levő portréja.[19] Az ülésszak zárszava a több kérdésben találkozó vélemények mellett további feladatként a kérdésnek elsősorban periodizációs problémaként való vizsgálatát határozta meg.

A korábbi irodalomból és az ülésszak előadásainak tanulságaiból mégis mi szűrhető le, hogyan közelíthető meg az eddigiek alapján a „szarmata portré”? A probléma egyik lényeges pontja valóban a periodizáció. Úgy tűnik ugyanis, hogy a 16. század végi, 17. század legeleji főúri, udvari arcképek nem sorolhatók a „szarmata” típus kategóriájába — azaz a „szarmata” elnevezés nem vetíthető mintegy fél évszázaddal előre — pusztán a sajátos ornamentális gazdaság, a formai, kompozíciós szigorúság, erős linearitás, és a belső teret inkább csak jelezni mint érzékeltetni kívánó festői, szerkezeti megoldások, azaz olyan stílusis és kompozíciós vonások alapján, amelyekhez hasonlók később, a 17. századi „szarmata” portrékon is megtalálhatók. A 16. század vége, századforduló udvari arcképei inkább a stílusfejlődés egy szakaszának felelnek meg, annak, amelyet Gębarowicz késő reneszánsznak nevezett, amelyben a továbbelő gótikus és reneszánsz tradícióknak, valamint a nyugati új stílus, a manierizmus elemeinek, festői megoldásainak — végül is arcképfelfogásának — sajátos egymásra rétegződése következett be. Az újnak a különböző stílusrétegekből jövő hagyományokkal való ötvözte hozta létre azt a különös festői világot és ízlést — ezen belül portréfestést —, amelyet nevezzünk akár késő reneszánsznak, vagy akár manierizmusnak ahogy Białostocki tette (nem feladatom itt és most bármelyik kategória érvényességét eldönteni), de amely mindenképp egy stílusis fejlődés eredménye, és nem azonosítható egy társadalmi réteg esztétikai követelményének, etikai és kulturális magatartásának megfelelő művészeti ízléssel, stílus-derivátummal. A jellegzetesnek tartott „szarmata” festői vonások akkor öltenek határozottabb formát, amikor a 17. század folyamán a későreneszánsz jellegű udvari, főnemesi arcképstílus feloldódik a középnemesi kultúrában. A „szarmata” típusú arckép tehát egy provinciálizált későreneszánsz festői ideált tükröz, amelyet konzervált a nagy számú kisebb művész fejlődésre alkalmatlan, céhekhez kötött helyzete, az esztétikailag igénytelen megrendelőkör,[20] amely egy konzervatív nemesi



2. Ismeretlen festő: Janusz Radzwill (?) arcképe, 1690 körül. Krakko, Wawel

ideológia és esztétikai elv alapján egy heroikus pátoszt és felfogást tükröző arcképsémához ragaszkodott. Egyedi karaktert ad e portrétipusnak az erőteljes valóságigény, és realista érzék, amelynek révén bár nem kulturált, de markáns arcképfestői tulajdonságok érvényesültek. E típusban olyan portréfelfogás dominál, amely az arc-

képfestészet alárendeltebb elemeinek (mellékletek) a korábbinál lényegesebb kompozíciós és tartalmi szerepet juttat, a formai egyszerűséget és az ornamentális dekoratívitást erősnnyé emeli, redukálja az arc és az alak megfestésének festői lehetőségeit, amelynek következtében — különösen a 18. századra — teret nyit a provincializálódás felé. Ezért viszonylag nehéz a „szarmata” arcképtípus határát, alsó kvalitásszintjét meghúzni.

Visszatérve az ülésszak címére és az abban felvetett kérdésre: mi a „szarmata” típusú arckép és a 17. századi magyarországi portréfestészet viszonya, s érvényes lehet-e a megnevezés a kor hazai arcképfestészetének akár csak egy területével kapcsolatban is? A kérdés felvetését és vizsgálatát indokolják az egykorú irodalmi és kultúrtörténeti párhuzamok, amelyeknek mibenlétét az összehasonlító irodalomkutatás adatokat és részletösszefüggéseket feltáró eredményeivel évek óta árnyalja és finomítja. Indokolják másrészt olyan irodalomtörténeti vélemények, amelyek a rokon társadalmi, kulturális, irodalmi jelenségek párhuzamaként a magyarországi művészet több, valóban jellegzetes középklet-európai vonást mutató emlékezőportyjában a „szarmata” művészetnek nemcsak kisugárzását, de sajátosságait vélték felfedezni.^[21] Az ilyen megállapítás azonban elmosza e festészet egyedi vonásait, s a „szarmata” megjelölést a „kelet-európai” szinonimájává bővíti. A társadalomtörténeti hasonlóságok ellenére a hazai barokk arcképfestészet egyetlen korszaka és területe sem rendelkezik ugyanazzal az eszmei háttérrel, amellyel a lengyel „szarmata” festészet bír, s amelynek ez az eszmeiség, mint láttuk, feltétele. Stílusai, tipológiai és ikonográfiai párhuzamok azonban megfigyelhetők, amelyekkel a kutatás már hosszabb ideje foglalkozik.^[22] A tipológiai és ikonográfiai átvételeket gyakran hasonló elvi, politikai törekvések motiválták, amihez olykor hozzájárult a megrendelőnek a lengyel arcképek egy részében való jártassága.^[23] Az egykorú lengyel anyaggal való szorosabb stílusai egyezés pedig elsősorban olyan észak-magyarországi főnemesei arcképein tapasztalható, akiknél tudott a dél-lengyel területekkel való közvetlen gazdasági, családi kapcsolat, ebből következően közvetlen művészi hatással is számolni lehet.^[24] Ezen

túlmenően a 17. századi és 18. század eleji magyarországi arcképek nagy részét egy olyan arcképfestői tendencia jellemzi, amely párhuzamos a lengyel arcképfestészettel, de nem közvetlen átvételből ered. Ebben a portréfelfogásban a 16. századi manierista arcképfestészet hozzánk elsősorban Prága és Bécs művészeti közegén átszűrt tanulságainak, valamint a több társadalmi réteg művésztében élő, művészi ízlést és látásmódot erőteljesen formáló hazai későreneszánsz festészet gazdag ornamentális világának, oldottabb dekoratívitásának ötvözte érvényesült.^[25] A két ország arcképfestészetében a 17. században általánosabb szinten fellelhető rokon vonások tehát nem egy arcképtípus hatását vagy átvételét jelentik, hanem analóg művészeti fejlődésből erednek: a Közép-Európában sokáig élő helyi színezetű későreneszánsz művészet hatásából, amelynek oldottabb festői nyelvezetét az arcképfestészet terén a manierista portré stílusai sajátosságai mozdították el a formai zárttság, a kifejezésbeli szigor felé. Ez olyan arcképfelfogást és festői szándékot eredményezett, amely a belső teret és az alak térformáló plaszticitását a jelzés szintjére redukálta, a jellemzés helyett általában megelégedett a hasonlóság alapvető arcképfestői követelményével, kiemelte a ruházat díszítettségét, de úgy hogy átértékelte a ruha bemutatásának képi és festői funkcióját, s abban látva a mesterségbeli tudás megnyilvánulásának egyetlen lehetőségét, az előkelőséget sugalló nyugodt, zárt testformák, valamint az aprólékos részletgazdagság és finom dekoratívitás egységét hozta létre. E portréfelfogás olyan arcképfestői hagyománnyá vált a 17. század folyamán Magyarországon, amely nemcsak állandóan ismétlődő kompozíciós fordulatokban jelentkezett, hanem a későreneszánsz jellegű udvariság — főnemesei környezetben a 17. század végéig ható — ideáljának jelentéstartalmával is kiegészült. A század folyamán keletkezett nemesi ös galériák főir megrendelői ezt a későreneszánsz — manierista elemeket hordozó arcképhagyományt igényelték mint a kor főnemesei kultúrájában továbbélő későreneszánsz szellem egyedüli reprezentatív képi megfelelőjét.²⁶

D. Buzási Enikő

JEGYZETEK

- 1 L. S. Cynarski: A szarmatizmus mint politikai program. (Nedeci ülésszakon elhangzott előadás.) — *Kruszelnicki* hozzászólása uo. — A „szarmata” ideológia helyét és szerepét a lengyel történelemben és az egykorú nemesi gondolkodásban, valamint e jelenség magyar párhuzamait, többek között a magyarok „szittya” eredetmitoszáinak analógiáját bővebben 1. *Petneki Áron*: Descriptio sarmatiae. In: Tiszatáj 1976/12. 87.; valamint uő: Szarmatizmus Lengyelországban és a szarmatizmus ideológiája Magyarországon című Nedecen megtartott előadása. — Megjegyzendő, hogy az ülésszak valamennyi előadása idegen nyelvű kivonattal két éven belül külön kiadványban megjelenik. Itt mondom köszönetet Zuzanna Pugetowának, aki a lengyel nyelvű előadások fordításával volt segítségemre.
- 2 *Mañkowskij, T.*: Genealogia sarmatyzmu. Warszawa, 1946.
- 3 *Angyal Endre*: Lengyel és magyar barokk. In: Tanulmányok a lengyel — magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest, 1969. 216. o. — *Uő*: Die osteuropäische Bedeutung des Sarmatismus. Studia Historica 53. Bp. 1963. 501.
- 4 *Dobrowolski, T.*: Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu. Kraków, 1948.
- 5 *Dobrowolski* i. m., 222.
- 6 Uo.: 223–224.
- 7 Kober és a 16. századi festészetet nem sorolja a „szarmata” festészet körébe *J. Petrus* sem, mivel a Jagellók és a Habsburg udvar kapcsolatát a 16. század lengyel arcképfestészetére meghatározó szerepének látja, valamint mert Kober maga is munkássága elején közvetlen kapcsolatba került a prágai manierista udvari művészettel. L. A szarmata portré kezdetei Lengyelországban c. nedeci ülésszakon elhangzott előadását.
- 8 Vö.: *A. Malkiewicz*: Mit jelent a fogalom: szarmata portré? A terminológia problémájához c. nedeci ülésszakon elhangzott előadás. — *Gębarowicz, M.*: Szkice z historii sztuki XVII w. Toruń 1966. rec. (*Hopp Lajos*, Helikon, 1971./3–4. 486–487.)
- 9 *Białostocki, J.*: Manierismus und „Volksprache” in der polnischen Kunst. In: Stil und Ikonographie. Dresden 1966.

- 10 L. Függelékben felsorolt művek.
- 11 L. I. Tananajeva: Sarmatskij portret. Moszkva 1979.
- 12 *Tananajeva* i. m.: 35; 54–58; 138–144.
- 13 Uo.: 74. és kk.
- 14 Uo.: 106–108; 109–110.
- 15 *Cennerné Wilhelmb Gizella*: Erdélyi fejedelmi arcképsorozatok. In: Magyarországi reneszánsz és barokk. Bp. 1975. 280. ahol hivatkozik arra, hogy János Zsigmond Ernst Elver boroszlói festővel készített el arcképet, s Lengyelországban működött Astolfo Vagioli, Báthori Zsigmond udvari festője is.
- 16 L. S. Cynarski: 1. sz. jegyzetben idézett, *T. Ulewicz*: A szarmaták irodalmi portréja, valamint *T. Chrzanowski*: Szarmata portré a szobrászatban című, a nedeci ülésszakon elhangzott előadásokban.
- 17 L. S. Cynarski 1. sz. jegyzetben, *T. Ulewicz* 16. sz. jegyzetben *A. Malkiewicz* 8. sz. jegyzetben idézett előadásai, valamint *J. Ruszczyćówna*: A szarmata portrék földrajza Lengyelországban című, a nedeci ülésszakon elhangzott előadásokban.
- 18 L. J. Ruszczyćówna előző jegyzetben idézett előadását, valamint K. Wróblewska: Lengyel tradíciók az olsztyni Múzeum gyűjteményeinek porosz portrén című nedeci ülésszakon elhangzott előadását.
- 19 L. J. Ostrowski: Létezik-e a szarmata portré mint művészeti jelenség? című nedeci ülésszakon elhangzott előadásában.
- 20 *Dobrowolski* i. m., 223, 225.
- 21 *Angyal, Endre*: Die osteuropäische Bedeutung des Sarmatismus. 504–507. Ott ennek az álláspontnak horvát, cseh párhuzamát és irodalmát is közli. — *Uő*: Lengyel és magyar barokk. 224–227.
- 22 *Garas Klára*: Magyarországi festészet a XVII. században Bp. 1953. 81–92. — *Cennerné Wilhelmb Gizella* id. műve. — *Uő*: Utilisation de modèles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVII^e siècle. Acta Historiae Artium 1976. XXII. t. 117–132.

- 23 Vö. *Cennerné Wilhelm Gízella* idézett tanulmányai.
 24 Pl.: Illesházy Gáspár és Thurzó Kristóf arcképei, repr.: *D. Ucniková*: Historický portrét na Slovensku. Bratislava, 1980. 20. kép, valamint *Garas Klára* id. műve XI, III. tábla.
 25 A magyarországi arcképfestészet stíluskorszakokhoz való viszonyának, belső fejlődésének, valamint a hagyományos arcképfelfogás és a nyugati hatások egymásra rétegződésének összefoglaló

áttekintése, értékelése még várat magára. A magyarországi késő-
 reneszánsz festészet újabb áttekintését ld. *Galavics Géza*: Késő-
 reneszánsz és korabarakok. In: *Művészettörténet tudománytörté-*
 net. Bp. 1973. 41–82.

26 Ide vonatkozó jellegzetes példa a vendégként nálunk dolgozó
 Benjamin Block Nádasdy-arcképeinek (Magyar Nemzeti Múzeum) a
 hazai megrendelői igényekhez alkalmazkodó felfogása.

FÜGGELÉK

A lengyel arcképfestészettel, a „szarmatizmus” ideo-
 lógiai, kultúrtörténeti kérdésével, a „szarmata” portré-
 val foglalkozó néhány fontosabb mű, tanulmány, kataló-
 gus. (A jegyzetben idézettek kivül.)

- Wilński, S.*: Portrety heroiczne. Odra. 1948. R. IV. No. 8.
Ulewicz, T.: Okolo genalogii sarmatyzmu. Pamiętnik
 Słowiański I. 1949.
Wilński, S.: Wielkopolski portret trumienny. Biul. Hist.
 Sztuki XI. 3–4. 1949.
Ulewicz, T.: Sarmacja. Studium z problematyki XV i XVI
 w. Kraków 1950.
Kepiński, Z.—Sławska, A.: Zagadnienie mecenatu na
 przykładzie portretu polskiego od XVI do XVIII w.
 Studia Muzealne I. Poznań 1954.
Walicki, M.: Z zagadnień poży portretowej. Przegląd
 Artystyczny 1954.
Wilński, S.: Źródło portretu staropolskiego. Warszawa
 1958.
Mańkowski, T.: Orient w polskiej kulturze artystycznej.
 Wrocław—Warszawa—Kraków, 1959.
Ryszkiewicz, A.: Polski portret zbiorowy. Wrocław 1961.
Dobrowolski, T.: Cztery style portretu „sarmackiego”. ze-
 szyty Naukowe UJ. XLV. Prace z Hist. Sztuki I.
 1962.
Ruszczyćówna, J.: Portret renesansowy i barokowy na
 Mazowszu. Roczn. Muz. Nar. w Warszawie VIII. 1964.
Jaśkiewicz, A.: Portrety trumiennie w klaszterze OO.
 Dominikanów w Gidlach, Biul. Hist. Sztuki XXVIII.
 1966.
Karpowicz, M.: Dwa portrety „majestatyczne”. Sztuka
 i historia. 1966.
Ruszczyćówna, J.: Portret Krasińskich w Muzeum Naro-
 dowym w Warszawie. Roczn. Muz. Nar. w Warszawie
 X. 1966.
Cynarski, S.: Sarmatyzm — ideologia i styl życia. In:
 Polska XVII wieku. Warszawa 1969.
Gębarowicz, M.: Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.
 Wrocław—Warszawa—Kraków 1969.
Ruszczyćówna, J.: Portrety Zygmunta III i jego rodziny.
 Roczn. Muz. Nar. w Warszawie XIII. 1969.
Szczeptańska, J.: Malowane portrety epitafile na Mazow-
 szu z XVII i Początku XVIII w. Roczn. Mazowiecki II.
 1969.
Karpowicz, M.: Sztuka oświeconego sarmatyzmu. War-
 szawa 1970.
Witz, J.: Portret w Malarstwie. Warszawa 1970.
Grabski, A. F.: Historyzm sarmacki a historyzm Oświe-
 cenia. Przegląd Humanistyczny, 1972. 5.
Drecka, W.: Portrety Sebastiana Lubomirskiego i jego
 rodziny z XVI i XVII wieku. Roczn. Muz. Nar. w
 Warszawie. XVII. 1973.
Dobrowolski, T.: Sztuka polska. Kraków 1974.
Karpowicz, M.: Jerzy Eleutor Siemiginowski malarz
 polskiego baroku. Wrocław—Warszawa—Kraków,
 1974.
Maciejowski, J.: Sarmatyzm jako formacja kulturowa.
 Teksty 1974. 4.
Karpowicz, M.: Sztuka polska XVIII wieku. Warszawa
 1975.
Ruszczyćówna, J.: Nieznane portrety ostatnich Jagiello-
 now. Roczn. Muz. Nar. w Warszawie. 1976.
Sztuba, W.: Portret. Warszawa 1976.
Witkowska-Zychiewicz, T.: Krakowskie malarstwo epita-
 file 1500—1850. Zeszyty Naukowe UJ CXIV. Prace
 z Hist. Sztuki V. 1976.
Zlat, M.: Typy osobowości w polskiej sztuce XVI w. In:
 Renesans. Sztuka i ideologia. Warszawa 1976.

- Portret sarmacki ze zbiorów Muzeum Narodowego w
 Kielcach (W. O. Kosierkiewicz) Kielce 1977.
Tazbir, J.: Kultura szlachecka w Polsce. Warszawa 1978.
Ruszczyćówna, J.: Polak-Sarmata w malarstwie I. pol. w
 XVIII. In: Sztuka I. pol. XVIII. wieku. Warszawa
 1981.
Tananaiewa, L. I.: Náhrobní portrét.: Umění, 1982. XXX.
 1. 51. old.
Katalogusok:
 Katalog wystawy Portret polski XVII i XVIII wieku.
 Tarnów 1947.
 Katalog wystawy Portret polski XVII i XVIII wieku.
 Poznań 1948.
Sławska A.—Kepiński, Z.: Malarstwo Wielkopolskie
 1520—1650 Katalog wystawy. Poznań 1952.
Drecka, W.: Wystawa polskiego portretu XVII i XVIII
 wieku. Warszawa 1962.
Wróblewska, K.: Dawny portret w zbiorach Muzeum
 Mazurskiego. Katalog wystawy. Olsztyn 1965.
Bohdziewicz, M.—Kłotowska, J.: Portret sarmacki XVII—
 XVIII. Katalog Muzeum Sztuki w Łodzi II. 1967.
 Portrety osobistości polskich, znajdujące się w pokojach
 i w galerii pałacu w Wilanowie. Warszawa 1967.
 Kunst des Barock in Polen aus dem Nationalmuseum in
 Warschau. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-
 Museum Braunschweig. 1974.
 Das polnische Porträt. Hamburg—Hannover 1975.
Dziubkowska, J.: Sarmackie malarstwo funeralne. Katalog
 wystawy. Piła 1977.
Dziubkowska, J.: Wielkopolski portret trumienny. Katalog
 wystawy. Wschowa 1977.
Ruszczyćówna, J.: Portret polskie XVII i XVIII wieku.
 Katalog wystawy. Warszawa 1977.
Chojcka, E.: Portret polski XVII i XVIII. wieku.
 Katalog wystawy. Katowice. 1978.

VERA J. BECHAL: MÖBEL DES JUGENDSTILS

(*Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte
 Kunst Prestel Verlag 1981. — 360 oldal, 11 színes, 444
 fekete-fehér ábra*)

Az utóbbi években óriási lendületet vett a bécsi szá-
 zadvég kutatása. Másfél évtizeddel ezelőtt amerikai és
 angol kutatók „fedezték fel” a korszakot és szellemes,
 csillogó frappáns tablókát rajzoltak a császárváros kul-
 túrájának kései virágzásáról. Első munkák révén csak
 a legkiemelkedőbb művészi teljesítményeket vették számba,
 így az igen magas színvonalat képviselő derékhad
 alkotói többnyire kimaradtak az összképből.

Mára megváltozott a kutatások jellege. Szintézisek
 helyett az elmélyült, gondos részlettanulmányok kerültek
 előtérbe, esszéisztikus könnyedségű freskóvázlatok helyett
 egy-egy izgalmas részletkérdés aprólékos elemzése, új for-
 rások feltárása. Ahhoz, hogy a bécsi aranykort megértjük,
 a hajszálygökörekig fel kell térképezni azt a termékeny
 talajt, melyből a monumentális életművek kisarjadtak.

Az iparművészet területén különösen sok pótolni való
 van, hiszen az ún. „bécsi stílus”-t kiérlelő Wiener Werk-
 stättéről az 1965-ös kiállítás sovány katalógusa óta nem
 jelent meg feldolgozás. A Werkstätte egyik leginvenciózu-
 sabb alapító mesteréről Kolo Moseről 1976-ban megjelent
 monográfia (Werner Fenz) nem oldotta meg az életmű
 által felvetett problémákat, az 1979-es kiállítás katalógu-
 sának pedig igen rövid a szövegrésze. Tavalý „Moderne
 Vergangenheit 1800—1900. címmel izgalmas kiállítás mu-

tatta be a Künstlerhausban az osztrák biedermeier és az osztrák szecesszió szoros eszmei-formai kapcsolatát. A mintaszerű katalógus akárcsak a kiállított tárgyak első-sorban a bécsi szecesszióban valóban erőteljesen megnyilvánuló puritán funkcionalista törekvéseket emelték ki, anélkül azonban hogy utaltak volna arra, hogy ez az összképnek csak egy része volt, egy nagyon szűk, elit réteg ízlését képviselte csupán. Az ún. „konstruktív szecesszió” valóban sokat előlegezett a modern design művészi elveiből, de a lényegi vezérlő elve mégsem a racionális konstrukció, hanem a szép, harmonikus művészi összehatás megteremtése volt, „Kunstwollen” a feltétlen művészetet teremtő akarás szinte kategorikus imperatívusa. A rafináltan egyszerű interieurök kényes egyensúlyát esetenként olyan tárgyakkal teremtették meg, melyek — különösen korabeli környezetükből kiemelve — a szigorú funkcionális kora példáinak tűnnek. A „Modern múlt” kiállítása így azt az elképzelést sugallhatta a nézőnek, hogy a bécsi szecesszió iparművészete kizárólag a konstruktív iparművészeti törekvések iskolapéldája volt, holott a valóságban e mellett számos más irányzat is tág teret kapott a stíluson belül.

Vera J. Bechal könyvének egyik nagy érdeme, hogy először rajzolja meg kronológiájukkal együtt azokat a stílári változásokat és párhuzamosan meglevő stílusvariációkat, melyek együttesen alkották a bécsi stílust. A bécsi iparművészeti felvirágzásról még nem született meg átfogó szakmunka, és bár ez a könyv sem annak készült, mégis több mint a múzeum századfordulós bútorgyűjteményének tudományos katalógusa. A félszáz oldalas bevezető tanulmányban a szerző a bútorművészet felvirágzásának lényegi meghatározóit vizsgálja, a formaisztétikai szempontokon túl elemzi az intézmények szervezeti változásainak szerepét. Ennek azért van különös fontossága, mert Bécsben előbb született meg az új művészi irányzat iránt az igény a művészetelméletben, művészetkritikában (sőt pár évig az állami intézmények vezető kulturálisjai elől jártak minden új kezdeményezés bátorításában), sem mint az új bécsi stílus valóban megszületett. Mindennemű támogatás és irigylésre méltóan sok pénz állt a fiatal művészek rendelkezésére a kísérleteésekhez, így a tehetségek szinte indulásuk pillanatában jelentős állami, illetve intézményi megrendelésekhez juthattak, azonnal nyilvános fórumot kaptak. Ez a liberális, nyitott művészeti politika az egyik titka a bécsi szecesszió gyors virágba borulásának.

A könyv felgombolyítja azokat a szálatokat, melyek az állami intézmények (az Österreichische Museum für Kunst und Industrie, a Kunstgewerbeschule) és a szecesszió avantgarde-jának gyors áttörése között voltak. Nyomon követi, hogy a Kunstgewerbeschule oktatási reformjának eredményeként telt meg pár év alatt friss kísérletező szellemmel az iparművészeti élet.

A. von Scala igazgatása alatt az Iparművészeti Múzeum volt a modernnek egyik inspirálója, támogatója, és vállalta a kísérletezések rendszeres bemutatását. A gyűjtemény gyarapítása és a vásárlások ebben a nyitott (de erőteljesen angломán) szellemben történtek, azzal a számdékkal, hogy a legszebb kortárs munkák mintául szolgálhassanak az iparosoknak, a bútorcegéknek és a múzeummal szorosan együtt működő Kunstgewerbeschule hallgatói számára. Ez utóbbi reformját Felician von Myrbach igazgató hajtotta végre, aki addig példátlan módon egészen fiatal művészeket (az építész Josef Hofmann, Arthur Strasser és Koloman Moser) hívott meg tanárnak. Ők nagy hatású művészegyenységek lévén két-három év alatt olyan tanítványi gárdát neveltek, akik már teljesen a szecesszió szellemében dolgoztak. Az „avantgarde klikk” a konzervatív erők egyre elkeseredettebb támadásai ellenére kb. 1903/4-ig uralta a hivatalos képzőművészeti életet is és az állami intézményekben hivatalokban ülő néhány tekintélyes patrónus révén jelentős állami megbízásokhoz jutott. Bár pozíciójuk 1903-ban megrendült (nem véletlen, hogy ekkor alapították meg a Wiener Werkstätte-t) a „világ” szemében ekkor már a klikk stílusa lett a par excellence „bécsi stílus”.

A könyv fő érdeme, hogy bemutatja a Kunstgewerbeschule, a műbútorasztalosok, a szakiskolák, műhelyek,

az szakemberképzés viszonyait, összefüggéseit. Helyesen, igen pozitívan értékeli az ún. asztalosbútorok szerepét a stílus elterjesztésében, és igen árnyalt elemzéssel világítja meg, hogy milyen töretlenül élt tovább a mesterség hagyományos formavilága is, ami Bécs esetében a biedermeier szerény, de töretlen továbbélését jelenti.

Máig érvényes és megszívlelendő tanulságokat vonhat le a figyelmes olvasó ezekből a látszólag száraz szakkérdésekből. Annak a titkát, hogy hogyan lehet egy igen magas szintű, friss szemléletű és rugalmas iparágat megteremtteni, ezáltal egy olyan magas szintű környezetkultúrát, melyben a művészség és a korszerűség, mi több a művészi avantgarde harmonikus szimbiózisban él a helyi hagyomány a már-már nemzetinek tartott biedermeier ápolásával.

A könyv használhatóságát külön emeli a ragyogó apparátus, a faipari iskolák regisztere, a cégek, tervezők rövid és tömör ismertetése, az alapos bibliográfia és mutatórendszer. Jelentős lépéssel jutott közelebb a szaktudomány a „bécsi jelenség” megismeréséhez, hogy miként tudott pár művész egy nemzetközi stílushullámba később bekapcsolódva is rövid időn belül annak élvonalába kerülni, és megteremteti a „konstruktív szecessziót” a „kocka stílusnak” (Würfelstil) csúfolt bécsi szecessziót, mely formai modernsége ellenére az esztéticizmus kései utóvirágzása volt.

Sármány Ilona

HAIMAN GYÖRGY: A KÖNYV MŰHELYÉBEN

Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1979

HAIMAN GYÖRGY: A KNER CSALÁD ÉS A MAGYAR KÖNYVMŰVÉSZET. 1882—1944.

Budapest, Corvina Kiadó 1979

Két érdekes és jelentős könyv megjelenéséről adhatunk számot: a másodiknál ezekhez a könyvekhez a „szép” jelzőt is hozzátenné, bár ez rögtön kiegészítésre szorul. Nyilvánvalóan nemcsak az a könyv szép, amelyiknek bőséges vagy éppen színes illusztrációi vannak, az olvasók legnagyobb része, sőt még a művészettörténészeknek is igen nagy része azonban így gondolja. Többek között éppen azért hasznos az itt ismertetendő könyvet kezünkbe venni, hogy a bennük található szempontok minél igazibb, minél értékesebb könyvismerőkké tegyenek bennünket.

Az elsőnek említett könyv rövidebb cikkekből és hosszabb tanulmányokból áll. Érdekessége, hogy csupa könyvvel, könyvtörténettel, pontosabban könyvkészítés-történettel kapcsolatos írást tartalmaz, de a szokástól eltérően nem egy irodalmár vagy egy könyvtörténész tollából, azaz szempontjai szerint. Szerzőjük könyvcsináló, tipográfus, aki már kezdő korában is elég művelt volt ahhoz, hogy tudatosan végezze azt, amire rászánta magát, aki tehát szakmájának történésze és teoretikusa is lett.

A kötet tagolása természetesen oszlik három részre. Az első a történelmi tanulmányok, az elmúlt századoknak szentelt vizsgálatok, amelyek talán indokolatlanul lettek ketté vágva; így külön csoportban van — és ezt hangsúlyozandó még külön szennycímlapot is kapott — a Tótfalusi Kis Miklós tevékenységének szentelt írás a többiekől. Az ő valóban rendkívül érdekes életéből és tevékenységéből kutatott ki igen érdekes apróságokat Haiman, általában olyanokat, amelyek az eddigi nem nyomdász-kutatók érdeklődését elkerülték. Megvizsgálta a mester betűöntődei és nyomdai felszerelését a halála után felvett leltárak alapján, ennek segítségével rekonstruálja a munkafolyamatok egyik-másikát. Rámutat a betűkészítő szerzőkészlet gazdaságára, teljességére, amely valóban alkalmas lett volna egy virágzó manufaktúra ellátására. Megállapítja, hogy — a közhiedelemmel ellentétben — igenis használta a Kolozsvárt működő elődök betűit, nem szabad tehát minden általa felhasznált betűt saját

tervezésűnek tekinteni. A leltár betűkészletét vizsgálva észreveszi, hogy egyes hiányzó típusok pontosan egybeesnek azzal, amelyeket hazafelé vezető útjának egyes állomásain hagyott, és minthogy ezek itthon hiányoztak neki, szükségszerűen szorult rá régi, kopott vagy primitív metszésű betűk használatára, ezzel jó hírét is veszélyeztetve.

Igyekszik betűinek és betűöntő felszerelésének további sorsát is nyomon követni. Érdekesen ír Tótfalusi „halotti kártá”-járól, azaz a halállal és temetéssel kapcsolatban készült, lényegében a mai hirdetmény funkcióját betöltő nagy méretű alkalmi nyomtatványról, és egyben a kárták készítéséről, erről a művelődéstörténetileg érdekes jelenségről.

Bod Péterről, a XVIII. századi erdélyi tudós papról is a nyomdászat, könyvek és könyvkiadás szempontjából foglalkozik, a szövegeiben elsőtört próbált megjegyzéseiben örömmel fedezi fel a nyomdászat értőjét. Két tanulmányt szentelt a múlt század első felének. Az egyik egy 1818-as, minden tökéletlensége ellenére is figyelemre méltó nyomdászattörténeti munkát tárgyal, a másik a Heckenast nyomda fametszeit.

A következő nagyobb részt „A magyar tipográfiai reform” címen a gyomai Kner-nyomdának, főként pedig legjelentékenyebb irányítójának, Kner Imrének (1890–1944) szentelte. Személye alighanem a legjelentősebb mindazok közül, akik Magyarországon könyvkészítéssel foglalkoztak, pedig a mostoha körülmények miatt ezt csak ritkán engedhette meg magának. Később le kellett állnia a programszerű könyvkiadásnak, és a nyomdát (nem csekély nyomdai kultúrát, szervezőkészséget és kiadói eredményeket igénylő) közigazgatási nyomtatványok tartották el egészen 1944-ig, amikor már ezt sem folytathatta. Hatásának széles körűségét legyen elég talán egyetlen idézettel szemléltetni, amely azonban olyan jelentős személytől származik, mint Moholy-Nagy László: „... mai munkásságom a tipográfiában ... a Kner-könyvek nemcsak egyszerűségű formáiból is indításokat kapott.” Tevékenységének egészen rövid jellemzésére pedig szolgáljon az első tanulmány egyik mondata: „Kner Imre keze alatt kialakul a csak betűre és tipográfiai-nyelvi logikára épített, klasszicista elődök példáját követő kifejezőmód, amelyet ... gyakorlatában magáévá tett a mai magyar könyvművészet is.”

Ezt a nagyszerű embert három hozzá méltó tanulmány elemzi. Olvashatunk a család gyökereiről, pályájáról, üzemeztetési és kereskedői módszereiről; legfőbb jellemvonásaként meg nem alkuvó igényességét, a többi kiadó üzleties szemléletével szemben is megtartott álláspontját csodálhatjuk. A tipográfus Haimant természetesen Kner tipográfiai stílusának kialakulása foglalkoztatja, klasszikus, de nem doktrinér, a múlt század eleji magyar könyvektől ihletett, de nem azokat másoló felfogása. Különösen azért érdekes ez a kérdés, mert azokban az években, amikor Kozma Lajossal működött együtt, a társ kezétől származó könyvdiszek, gyakran figurális szigetek és illusztrációk révén a köztudat szerint inkább a szecesszióhoz és neobarokkhoz kapcsolódó könyveket jelentetett meg. Haiman ezekről is meg tudja állapítani, hogy a tömör szedés, a soregény betartása, a címek és elrendezések rendje, a következetessége, a tipográfiai fegyelem mennyire fontos jellemzőjük, és ez milyen következetesen készíti elő a következő periódust.

A Kner-cég önzetlen gondolkodását mi sem bizonyítja jobban, mint a munkáskönyvtárak megajándékozásának akciója. Könyvkiadó tevékenységük beszüntetése után visszamaradt könyveiket, mintegy 25 000 darabot ezzel a céllal tették postára. Egy önálló tanulmány ismerteti ezt a maga nemében páratlan kezdeményezést, egy másik írás pedig Kodály Zoltán „Psalmus Hungaricus” c. oratóriuma szövegének, egy XVI. századi magyar zoltáraparafrázisnak a kinyomtatásával kapcsolatos. Ez néhány példányban készült, személyes ajándékozás céljából. Kodály azonban a vártnál kevésbé örült a figyelemességnek. A cikk filológiai pontossággal veti egybe a szövegnek az alkalmi nyomtatványba belekerült és a megzenésített változata közti különbséget, hogy ennek okát felfedezhesse.

Nyilván senki más nem lett volna olyan alkalmas a téma feldolgozására, mint Haiman, aki Kner Imrének közvetlen rokona és már fiatal korában munkatársa volt. Ő akkor is, amikor levelekből idéz, üzleti iratokra hivatkozik, tehát a dokumentumokat beszélgeti, nyilván más-ként tudja kamatoztatni az azokban rejtőzködő tényanyagot, mint egy kívülálló. Családtagként is hívős, józan kutató marad, nem sorakoztat fel semmitmondó, csak személyes vagy érzelmi töltésű apróságokat. A szubjektív elem csak különös áttétellel jelent meg benne. Alaposabb elolvasás, odafigyelés után ugyanis rájövünk, hogy sok személyes, önvalomásszerűen személyes gondolat van az itt leírtakba rejtve. A kettő persze nem olyan ellentétes, mint első pillanatra gondolnánk. Mert nyilván nagyon jellemző Kner Imrére, hogy mindent megtett azért, hogy a könyvnek ne csak művésze legyen, de előállításának technikájáról, az ehhez tartozó pénzügyi háttérrel mindent tudjon, és az is jellemző rá, hogy a tipográfiai elképzelést csak akkor tartotta helytállónak, ha sohasem egy előre elképzelt formából, hanem mindig a tartalomtól indul ki — de ezek ugyanakkor Haiman Györgyre is érvényesek. Bizonyos, hogy nemegyszer saját maga számára tűz ki követendő célokat, miközben a szeretet tisztelet nagy elődöt jellemzi.

A kötet harmadik részében saját elképzeléseiről szól a szerző. A legjelentősebb írás a „Funkció, technika és tipográfiai forma” címet viseli; amolyan „ars poeticá”-nak tekinthetjük, amelynek jelentőségét fokozza, hogy nem egy kezdő, hanem a szakma egyik jelese teszi benne közzé több évtizedes gondolkodásának gyümölcsét. Olyan alaposan átgondolt, hogy az olvasó szinte csodálkozik, hogyan lehetett ennyi energiát, ekkora szellemi teljesítményt belefektetni egy előadás eredetileg nem is kinyomtatásra szánt szövegébe. A „tipográfiai formá”-ról gondolkodik benne, arról a formáról, amelyben a nyomdász láthatóvá teszi, az olvasónak közvetíti a szerző gondolatait. Haiman mindenestre nagyon határozottan leszögezi, hogy a szöveg szolgálata az elsődleges, hogy a forma van a funkcióért és nem megfordítva. Azt is fontosnak tartja, hogy minden kiadványt meg kell tervezni ilyen szempontból, mert ha a formák csupán a rutin vagy a szinte spontán véletlenszerűségek eredményeként jönnek létre, akkor ne csodálkozzunk, hogy csak az annyszor látható, vigasztalanul semmitmondó könyvek száma szaporodik. Ha a szövegének stílusa, az értekező prózához illő okfejtés nem szólna ellene, legszívesebben a funkció által meghatározott tipográfia melletti hitvallásnak nevezném ezt a cikket.

A másodiknak sorra kerülő könyvről — amely az előzővel szemben nem utólag összeállított tanulmánykötet, hanem teljes terjedelemben a célból készült — a bevezető sorokban „szép könyv”-ként volt szó. Ezt az indokolja, hogy azt nyújtja, amit egy művészeti könyvtől elvárunk: nagy formátum, sok illusztráció, a könyv végén 56 színes tábla, a szöveg között még XVI. ezen kívül margón, lapalján további rengeteg kép, nincs oldal, amelyiken kettő-három nem volna. Téved azonban, aki azt hinné, hogy csupán képeskönyv, mintegy külön megjelentetett pótkötete a másiknak, ahol a szöveg és a képek közti arány nem ilyen előnyösre sikerült. (Ne hangozzék szemrehányásnak, hiszen az a kiadvány egy sorozat sokadik tagjaként jelent meg, így hát alkalmazkodnia kellett a már előzőleg kialakított keretekhez.) Ez a könyv nyomdászattörténet a javából. Egy nyomda és a körülötte kialakuló, rugalmas és sokoldalú alkotóműhely teljes tevékenységének bemutatása, tehát a könyveken kívül a báli meghívókról, propagandanyomtatványokról, könyvkötésekről és sok efféléiről is szól, mégpedig igen sokról. A gyomai nyomda ugyanis az olyan alkotóműhely példája, amelyik sohasem állt meg egy jól bevált megoldásnál, még emblémája is tucatnyi volt alig fél évszázad alatt. A változatos, mozgalmas tevékenység szorosan összefügg azzal, ami a könyv alcímében jut kifejezésre: ez a nyomda és az ehhez kapcsolódó grafikus-tipográfus kör volt a legfontosabb, az irányadó könyvkészítő műhely a mondott korszak nagy részében, nekik sok mindent ki kellett próbálni akár azért, hogy mint értékeset gyümölcsöztessék, akár azért, hogy mint nem alkalmazhatót kerüljék. (Ilyen alcím mel-

lett azonban többe lehetett volna írni a kor Kneréktől független magyar könyvművészetéről.) Ha lenne a könyvnek névmutatója, időrendi táblázata stb., akkor látnánk csak igazán, milyen sokoldalú tevékenység feldolgozását vállalta el a szerző, milyen messziről jönnek azok a szájak, amelyeket össze kellett fognia. Mindenesetre kár, hogy ebből a könyvből, amely pedig sokat forog majd a század első felének nyomdászataival és grafikájával foglalkozó kutatók kezén, hiányoznak az ilyen segédeszközök; egy esetleges új kiadásban feltétlenül gondolni kell majd rájuk. A könyvekről 35 oldal szól, az egész terjedelemtől több mint kétharmada. A problémák itt a legbonyolultabbak. Itt mutatott a szerző a legerősebben elméleti hajlandóságot. Átalakítja a nyomda történetének Kner Izidor 1931-es nyomdatörténeti visszapillantása óta leszögezett periódusait, és alaposan megvizsgálja, vajon haladó vagy a historizmus jelenségeinek körébe sorolandó, hogy a nyomda a tipográfiai reform egyes fázisaiban barokk, illetőleg klasszicista ihletések hatására dolgozott. Különösen az érdekl, mennyiben lehet a kor reakciós és hivatalos művészete által annyira pártolt neobarokk stílus megjelenését megmagyarázni olyan haladónak ismert művészeknél, mint Kner Imre és Kozma Lajos. A kérdést igen részletesen tárgyalja a 30–35. oldalakon, és lényegében azzal válaszolja meg, hogy a barokk tipográfusok dina-

mikája a funkcionális könyvtervezés felé mutatott, a barokk díszítőformákat pedig ők népi ihletésűnek érezték. Kozma Lajosról már igazán sokat írtak, de ezt a problémát túl kényesnek érezték, elkerülték vagy elsimították; csak elismerés illeti tehát Haiman Györgyöt, hogy ő végre felvetette és nem a kitérést választotta. Azt ő is érzi, hogy a kérdés még nincsen megoldva, de az első lépés megtörtént az alaposabb vizsgálat irányába.

Az illusztrációkon egyébként jól látszik, hogy válogatójuk vérbeli tipográfus. Az egyes nyomdai díszek, körzetek, szignetek, emblémák bemutatásától eltekintve mindenhol egész oldalt közöl, és ha valahol helyszűke miatt kivételesen nem tudta a teljes margót mutatni, akkor ezt a képaláírásban aggályos gonddal mindjárt rögzíti.

Mind a két könyv szövege — mint Haiman György tevékenységében annyi minden — Kner Imre hagyományának nyilván tudatos és vitán felül eredményes folytatása. Tipográfiai tervei is ezt mutatják, e két könyv megformálása is. Könyvművészként több kitüntetésben is részesült, a Kner családról szólót az 1979-es legszebb magyar könyvek közé számították, és bronzérmet nyert az 1980-as lípcei nemzetközi könyvkiállításon.

Végh János

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1982. VIII. 24. — Terjedelem: 11 (A/5) ív
83.11165 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

РУЖА, ДЬЕРДЬ:	Школы поствизантийской иконописи греческой	153
---------------	--	-----

ИССЛЕДОВАНИЕ

ХОРВАТ, АЛИС:	Данные к истории построения церкви и монастыря францисканского ордена в г. Бач	174
ЭНТЗ, ГЕЗА АНТАЛ:	Дальнейшее существование одного порталного типа 13-его века в архитектуре Трансильвании в 14—15-ых веках	182
ФАЛУШ, ЯНОШ:	Ренессансовая мелькая бронзовая пластика по конной статуи Марка Аврелия в будапештском Музее изящных искусств	191
ПАВЕРЧИК, ИЛОНА:	Книжное иллюстрирование в г. Лёче в 17—18-ых веках	195
МЕЗЕИ, ОТТО:	Стиль по графике Йозефа Немеша Ламперта	207
БАЙОМИ ЛАЗАР, ЭНДРЕ:	Попытка по реконструкции деятельности Белы Хегедыша	213
КЕРНЕР, ЕВА:	Приложение к статье Эндре Байоми Лазара с названием «Попытка по реконструкции деятельности Белы Хегедыша»	216

ДОКУМЕНТАЦИЯ

БУГАР-МЕСАРОШ, КАРОЙ:	Две новонайденные крестильные купели готики	220
ХЕРИ, ВЕРА:	Медальоны-портреты венгерского короля Лайоша 11-го и королевы Марии	222
СМОДИШНЕ ЭСЛАРИ, ЕВА:	Об иконографическом толковании фрески начала 15-ого века из римско-католической церкви в селе Поник	223
ДЕТШИ, МИХАЙ:	Данные к одному произведению живописца Берната 1519-го года из города Лёче	225
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Картина живописца из г. Лёче с названием «Христова родня» в Национальном музее Любляны	226
МРАВИК, ЛАСЛО:	Стоящий под вопросом портрет работы Ангелики Кауффманн с Китти Фишер	228
ПУСТАИ, ЛАСЛО:	Печь с фигурой Гермеса Лёринца Дунайски	230
КЁВАГО, ШАРОЛТА:	К предпосылкам плаката Белы Уитца под названием «Красноармейцы — вперед!»	231

ОБЗОР

Бузаш, Эникё:	Польский «сарматский портрет» и средневосточная Европа	233
Шармань, Илона:	Vera J. Bechal: Möbel des Jugendstils. Prestel Verlag 1981.	237
Вегх, Янош:	Дьердь Хаиман: В мастерской книг. Будапешт, Изд. Художественная литература, 1979. Дьердь Хаиман: Семья Кнерых и венгерское искусство книг 1882—1944. Будапешт, Изд. Корвина, 1979	238

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

RUZSA, GYÖRGY:	Les écoles de la peinture d'icônes grecque post-byzantine	153
----------------	---	-----

RECHERCHES

HORVÁTH, ALICE:	Données à l'histoire de construction de l'église et du cloître franciscains de Bács (Bač, J)	174
ENTZ, GÉZA ANTAL:	La survivance d'un type de portail du 13 ^e siècle dans l'architecture de la Transsylvanie aux 14-15 ^e siècles	182
FALUS, JÁNOS:	Une plastique de bronze renaissance de la statue équestre de Marc-Aurèle au Musée Hongrois des Beaux-Arts à Budapest	191
PAVERCSIK, ILONA:	L'illustration de livres à Lőcse (Levoča, ČSSR) aux 17-18 ^e siècles	195
MEZEI, OTTÓ:	Le style graphique de József Nemes-Lampérth	207
BAJOMI LÁZÁR, ENDRE:	Essai pour la reconstruction de la carrière de Béla Hegedűs	213
KÖRNER, ÉVA:	Appendice à l'article de Endre Bajomi Lázár intitulé «Essai pour la reconstruction de la carrière de Béla Hegedűs»	216

DOCUMENTATION

BUGÁR-MÉSZÁROS, KÁROLY:	Deux fonts baptismaux (bénitiers?) gothiques récemment découverts	220
HÉRI, VERA:	Les portraits-médailles du roi hongrois Louis II. et de la reine Marie	222
SZMODIS-ESZLÁRY, ÉVA:	Sur l'interprétation iconographique d'une fresque du début du 15 ^e siècle dans l'église de Pónik (Poniky, ČSSR)	223
DÉTSZY, MIHÁLY:	Données relatives à une œuvre du peintre Bernát de Lőcse (Levoča, ČSSR) de l'an 1519	225
MOJZER, MIKLÓS:	Le tableau «La Sainte Parenté» d'un peintre de Lőcse (Levoča, ČSSR) dans le Musée National de Ljubljana	226
MRAVIK, LÁSZLÓ:	Le portrait problématique de Kitty Fisher par Angelika Kauffmann	228
PUSZTAI, LÁSZLÓ:	Un poêle de Lőrinc Dunaizskey avec une figure d'Hermès	230
KÓVÁGÓ, SAROLTA:	Sur les antécédents de l'affiche de Béla Uitz intitulé «Soldats rouges en avant!»	231

REVUE

<i>D. Buzási, Enikő:</i> Le „portrait sarmate” polonais et l'Europe orientale-centrale	233
<i>Sármány, Ilona:</i> Vera J. Bechal: Möbel des Jugendstils. Prestel Verlag 1981.	237
<i>Végh, János:</i> Haiman György: Dans l'atelier du livre. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó 1979; Haiman, György: La famille Kner et l'art de livre hongrois. 1882-1944. Budapest, Corvina Kiadó 1979.	238

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 180,- Ft

1 szám ára: 45,- Ft

Index szám: 24.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.

H-1389 Budapest, Pf. 149.



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1982 • XXXI. ÉVF. 4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1982/4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, KONTHA SÁNDOR, KÖRNER ÉVA,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MRAVIK LÁSZLÓ:	Pietro Vecchia két újabban fölfedezett festménye	241
EMBER ILDIKÓ:	Az európai csendélet-kiállításokról és Pieter Roestraeten egy képéről ...	247
MOJZER MIKLÓS:	Magyarországi csendéletek a XVII. és a XVIII. századból.....	253
PLÉSZNIVY EDIT:	A KÉVE művészársulat 1907—1914 közötti működése.....	269
FOITIN BRUNÓ:	Tichy Gyula (1879—1920) festő pályája	292

A D A T T Á R

BADÁI EDE:	Az ifjú Esterházy Miklós római vakációja, avagy idegenvezetés 1677-ben	303
VALKÓ ARISZTID:	Még egyszer Esterházy „Fényes” Miklós prágai lakosztályáról 1753-ban	307
D. BUZÁSI ENIKŐ:	Esterházy „Fényes” Miklós arcképeiről	308
LŐVEI PÁL:	A fertődi Muzsikaház	310
SISA JÓZSEF:	A pesti Csekonics-palota	312

S Z E M L E

<i>Végh János</i> : Justus Bier: Tilman Riemenschneider, His Life and Work, The University Press of Kentucky 1982	316
<i>Tóth Zsuzsanna</i> : Az utóbbi három évben Ausztriában, Csehszlovákiában és Jugoszláviában megjelent barokk szobrászati és festészeti közleményekről	317
<i>Galavics Géza</i> : Zlinskyné Sternegg Mária: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészetének emlékei (1183—1878), Szombathely 1981	321
<i>Ruzsa György</i> : Russzkaja hudozsesztvennaja kultura konca XIX-naacsala XX veka (1908—1917), Moszkva, 1980	322
<i>Beke László</i> : Tíz kortárs magyar művészeti kiállítás 1982 második feléből.....	323

PIETRO DELLA VECCHIA KÉT ÚJABBAN FELFEDEZETT FESTMÉNYE

A seicento Velencéjében jó néhány különös, a fő fejlődési vonaltól jelentős mértékben eltérő festő tevékenykedett. Maffei, Sebastiano Mazzoni, Girolamo Forabosco piktúrája kedveli a szokatlan felületkezelést és részletformálást, s felborítja, gyakran kontraktározza a 16. századtól öröklött, majd továbbfejlesztett kompozíciós rendszert is. A jelenség magyarázata szerfelett nehéznek tűnik, s legfeljebb a lényegi megokolást elősegítő momentumok egy részét lehet megragadni — e momentumok hitelt érdemlő összefogása, egységes kép kialakítása valószínűleg nem lehetséges, ez idő szerint legalábbis nem. Méltánylást remélő válasz a seicento-kutatások pillanatnyi állása alapján alig is adható; ma még csupán az anyag feltárásánál, azonosítási problémák tisztázásánál tartunk. S éppen a kisebb mesterek munkásságának hiteles körülírása, a velencei seicento rendkívül széles folyamába való beágyazása a közvetlen feladat, s majd ennek elvégzésével lesz igazán lehetséges az „extravagáns festők” indítékainak hiteles megragadása is.

E különleges ízlésű mesterek, akik közül még a legjobbak kvalitása is — ha csak árnyalatnyival — elmarad a vezető velenceiek színvonalától, izzó szubjektivitást árasztanak, s talán éppen emiatt tűnnek úgy, hogy teli vannak bizonytalansággal és riadalommal. A három fentebb felsorolt festő mellett közéjük tartozik tanulmányunk „hőse”, Pietro Muttoni is. Érdekes megfigyelni, hogy míg ők olaszok, s jobbára velencei születésűek, addig a legjellegzetesebb velenceiek között az idegen gyökerűek a legnagyobbak: így a genovai Bernardo Strozzi, a római—francia Nicolas Regnier és a német Johann Liss, mi több, éppen ezek azok, akik bátran visszanyúlnak a legősibb velencei hagyományokig, s Giorgione, Tiziano és Veronese szellemében voltak képesek a helyi stílus megújítására. Nagyobbrészt ők voltak az előkészítői a velencei művészet utolsó aranykorának, a settecentónak, előfutárai Sebastiano Ricci, Piazzetta, Pittoni, Bencovich tevékenységének.

De vajon miből táplálkozik az excentrikus irányzat, mely stílusán, kompozicionálisan egyaránt a belső elbizonytalanodás kivételése? Talán nem járunk túl messze a valóságtól, ha ennek lényegi, de persze sok-sok közvetítésen átvergődve felszínre törő, de a művekben közvetlen módon csak ritkán tetten érhető okát Velence minden tekintetben megváltozott helyzetében keressük. A köztársaság státusa a XVII. században ugyanis már merőben más, mint volt a XVI.-ban. A cinquecento első negyedében Európában lejártszódó nagy gazdasági átrendeződés a XV. század végéig a „világ közepén” elhelyezkedő Itáliát s benne Velencét mindinkább a kelet-európaiság kiszolgáltatottabb helyzetébe sodorta, s bár a hatalmas felhalmozott gazdagság ezt a tényt sokkal hosszabb időre elfedhette, mint azt — mondjuk — a cseh vagy magyar történelemfejlődésben tapasztalni lehet, a problémának előbb-utóbb szükségképpen a felszínre kellett buknia. Közélszerű tény, hogy a világereszkedelelem, a tőkefelhalmozás a nyugati területekre tevődött át, ott vett nagyobb lendületet az ipar, s rohamosan fejlődhetett a tudomány és találhatta meg szellemi és anyagi alapjait a polgári jellegű művészet, s vele párhuzamosan az abszolutisztikus monarchiákra épülve egy új típusú

udvari kultúra. Itália művészeti és kulturális hegemoniája semmivé foszlott.

Ebben az új szituációban az olasz gazdasági és művészeti centrumok más-más módon próbáltak tájékozódni. Közép-Itália kis államai a refeudalizálódás útján viszonylag gyorsan tudtak — ha a korábbinál alacsonyabb színvonalra ereszkedve is — akklimatizálódni. Róma pedig a Trident utáni új szellemben, bár korábbi világhatalmi álmairól végképp lemondva, fontos hatalmi tényező maradt, művészeti életében az európai törekvéseknek még mindig egyik döntő ösztönzője (Caravaggio) lehetett, más szempontból pedig gyűjtőhelye és asszimilálója (francia klasszicizmus, holland „bamboccianti”), s mindez végső soron a pápaságnak köszönhetően. Nem kétséges, hogy a történelem által Itáliának hagyott — vagy jutott — szerepet a félsziget minden állama képes volt eljátszani némi ázsiócsökkenés árán. Éppen Velence volt az, amely az alkalmazkodásra legképtelenebb volt; egyrészt azért, mert gazdasági létalapja, a közvetítő kereskedelem és hajózás riasztó mértékben teret vesztett; másrészt mert szélsőségesen merev, anakronisztikusan konzervatív társadalmi berendezkedése megakadályozta — nemcsak az új kérdések megválaszolásában, de e kérdések világos megfogalmazásában is. Már Veronese művészetében, mely a hanyatlás első fázisában is fennen hirdette a Köztársaság rég nem létező, vagy legalábbis leáldozóban levő hatalmát, rengeteg a politikai porhinta — szemben Tintoretto szenvedélyes és kétségbeesett manierizmusával. A seicento számtalan venetói mesterének grandiózus pátosza (gondoljunk Antonio Zanchinak a velencei Scuola di San Rocco lépcsőházában levő pannóira) már e folyamat teljes kifejtettségét mutatja; bár formai szempontból és technikailag jól megoldott munkák, tartalmi ürességük annál bántóbb.

A fényes ragyogású műltra mint kötelező erejű hagyományra való emlékezés az ilyenfajta felfogásnak persze hosszú ideig táptalajul szolgált. Ugyanakkor vannak periférius jelenségek, melyek jól mutatják, hogy a társadalom, ha közvetve is, de érzékelte a változást. Itália és a német terület a szülőhelye egy újfajta miszticizmusnak, melynek lényegi vonása, hogy nem kapcsolódik az egyházhoz, sőt, az egyház üldözi, de legalábbis tagadja jogosságát. Ez a misztika, mely a maga áltudományosságával az alkímiában nyeri legközismertebb, de korántsem egyetlen formáját, teljesen világi jellegű, s kerülő utakon kíván a boldogsághoz jutni — gazdasági, társadalmi tekintetben egyaránt. E babonáság szellemi melléktermékei a varázslások, a mágiában való hit, a titkos társaságok, a horrorba átcsapó szertartások kedvelése, melynek tápot adhattak a XVII. század háborúinak alig leírható borzalmai és zsoldos-kegyetlenkedései, amiket Callot műveiből hitelesen ismerünk. Ez a szellem igen korán megjelenik Hans Baldung egynémely lapján, hogy aztán majd a borzalom a maga teljességében jelenjék meg Salvator Rosa híres boszorkányképén (Stamford, Exeter-gyűjtemény), mely a babonáság eleven színpada. Az sem véletlen, hogy a XVII.—XVIII. századi európai kalandorok „legjelesebbjei” éppen a talaját vesztő olasz értelmiségből kerültek ki, akik sajátos módon egyesítették a reneszánsz örökségének tekinthető intellektust és



1. Pietro della Vecchia: Zenélők. Magyar magángyűjteményben

szuggesztivitást a legsötétebb, s egyben a legbornírtabb világi miszticizmussal; elég Cagliostro-ra és Casanovára utalnunk. A seicento persze még komolyabb volt náluk, s az okkultista titkoktól reméltek valamit. Elég, ha az itáliai és a németalföldi művészet által megjelenített alkímista-műhelyeket vesszük szemügyre: az olaszoké

merő lobogó titokzatosság, a németalföldieké csak ártatlan konyhakép-szerűség. Ha nem is minden tekintetben, általában mégis igaz: a misztika centruma átkerül északról és a Németalföldről a társadalomfejlődésben leragadt és másodhegedűssé vált területekre, s átcsúszik a világi szférába. Van persze egyházi misztika is, ez azonban me-

rőben más; mint Bernini példáján is láthatjuk, legkevésbé sem a babonaság, hanem a pontosan kiszámított barokk pátoz, s ezen keresztül a vallásos elmélyedés egyik lényeges eszköze.

A szellemi élet ilyen peremjelenségei lappanghatnak a velencei excentrikusok látásmódja mögött is. Az olasz barokk eléggé általános borzalomkedvése is ebben lehet, legalább részben magyarázatát. Velence mellett Firenze is kitermelte a maga furcsa festőit, akik egy része aztán (Mazzoni, Cecco Bravo) Velencében leltek igazi otthonra. Az egzaltált szubjektum náluk megtalálja a megfelelő kifejezési formát, a laza, már-már impresszionisztikus festőiséget, a döbrent, némelykor taszítóan üresnek tűnő, riasztóan idegenszerű lárva arcot a tipizálásban gyakran alkalmazták. Sok esetben festenek életképet vagy életképszerű jelenetet, sőt, ez az életképszerűség (s ez is a cinquecento mestereitől, elsősorban Giorgionétól, Palmától, Liciniótól indul) egyházi és reprezentatív célú műveikben is megnyilvánul. Mindez különösen jellemző Pietro Muttonira, akit a régi festmények utánzása, restaurálása miatti előszeretetére való utalással Della Vecchiának vagy egyszerűen Vecchiának neveztek el, méghozzá már életében[1].

Muttonira aránylag s méltatlanul kevés figyelmet fordított a művészettörténet. Az első érdemi értékelést Nicola Ivanoff tanulmánya jelentette, majd az 1959. évi velencei seicento-kiállítás katalógusa bővítette a róla kialakított képet. Az apróbb közlések után Pallucchini nagy kétkötetes monográfiájának Muttonival foglalkozó része tett kísérletet az eddigi eredmények szintetizálására; elsősorban Vecchia műveinek kronológiáját helyezte új megvilágításba[2].

A festő a velencei San Cassiano plébánia halotti anyakönyve szerint 1678-ban, hetvenöt éves korában hunyt el, s eserint születése 1603-ra tehető. Mestere az az Alesszandro Varotari, il Padovanino, akinek bőven volt hajlama a múlt velencei nagyságok, Giorgione, Tiziano szellemének felidézéséhez, sőt, műveik egyik-másik részletének pontos átvételéhez is. Maga Vecchia is gyakran



2. Pietro della Vecchia: Töviskoronázás. Korábban Velence, Barozzi-gyűjtemény



3. Pietro della Vecchia: Jefé áldozata. Magyar magángyűjteményben



4. Pietro della Vecchia: Mars és Venus. Egykor Budapest, Andrassy-gyűjtemény

élt ezzel az eszközzel, s bizony a jelek szerint ezen a téren — ha hihetünk a jeles művész-biográfus és festő Joachim von Sandrartnak — egészen a hamisításig elment[3]. Muttoni azonban mégsem másol vagy hamisít, hanem a régi művet „interpretálja”, méghozzá annyira korszerű festői eszközökkel, hogy a hamisítás vádja többnyire fel sem merülhet; a dologban elsősorban intellektuális játékot kell keresnünk, különösen, ha észrevesszük, hogy ezekben a parafrázisokban gyakran ironia is rejlik.

Velencében a XVII. században, mint már erről szó volt, rengeteg a külföldi művész, több mint valaha — márpedig Velence sajátos kozmopolitizmusa mindég is számított az idegenekre. A helyi művészvilág internacionális kevertségét Vecchia rokonsága is jól szemlélteti, aki valamikor 1626—31 között nőül vette Clorinda Renierit, a nagy francia barokk mesternek, Nicolas Renier-nek (Renieri) leányát; Clorinda mellesleg maga is festő. Ennek testvérét, Lucrezia Renierit egy németalföldi származású művész, bizonyos Daniel van Dyck vezette oltárhoz.

Pietro Vecchia művészi függetlenedése is ezekre az évekre esik. Nem tudni pontosan, mikor vált ki Varotari műhelyéből, de ez legkésőbb 1629-ig megtörtént. Da Canal híradása szerint egy kedvelt, sokaktól látogatott akadémiát tartott fenn, ahol korántsem csak a szokványos rajzi képzést biztosították, hanem — s az oktatásban elsősorban Muttoni járhatott elől — perspektívát, anatómiát és optikát is előadtak. Minden forrás utal a festő ismereteinek rendkívül széles körére. Temenza[4] szerint irodalmár és jó filozófus, s igen valószínű, hogy jeles matematikus is volt, bár az is lehet, hogy

ezen a ponton a szerzők összemossák alakját fiáéval. Gaspare, négy gyermekének egyike híres matematikus volt. Inkább csak sejthető, hogy Vecchia mágiával is foglalkozott; erre némely művének témaválasztásából következtethetünk (pl. a képeken gyakran megjelenő táblázatok, mágikus jellegű geometriai ábrák mutatnak erre). Az „akadémia” feltűnően széles, szinte modernnek nevezhető tematikai profilja gyanítani engedi, hogy efféle tudás is terjedt falai között.

A sokoldalú érdeklődés, a szabad szellem, a sokféle elfoglaltság nem tette szórttá Muttonit, a festőt. Rendkívül sok festményt hagyott hátra, melynek számottevő részét csak az utóbbi néhány évtizedben sikerült az ő nevéhez kötni. Korábban is ismert nagyméretű egyházi művei, elsősorban az újtestamentumi témájúak még aránylag zökkenőmentesen illeszkednek a kor szelleméhez, bár a részletek megfogalmazásában a festő nem tudja leplezni különködő hajlamait. Ótestamentumi témák feldolgozásánál azonban gyakran a herezis határára téved, s karikírozza a bibliai jelenetet (pl. Rebekka és Eliezér, Leningrád).

Kronológiailag egymáshoz közeli műveiben az aprólékos festésmód a széles ecsetvonásokat alkalmazó „alla prima” megoldásokkal szeszélyesen változik. Egyszer Palma Vecchio szabatos formálását, másszor Francesco Guardi atmoszférafestését idézi fel, múltba tekint, s közben szinte szárnyalóan szabad. Egyáltalán nem csodálható, hogy a kutatás mindmáig nem tudott egyértelműen elfogadható kronológiával szolgálni. Mivel azonban művei az utóbbi időben nagyobb számban kerülnek szem elé, sőt, ez a sor ma is egyre bővül, remélhető, hogy a

képek keletkezési sorrendjének megállapításához is néhány újabb támpontot fognak szolgáltatni.

Egyelőre azonban nem túl sok az, aminek a hátunkat nekivethetjük, s ezek alapján kísérlethetjük meg áttekinteni az egyre bővülő űvre-t. A fiatal Muttoni az 1630-as években néhány hatalmas méretű vászonnal hívta fel magára a figyelmet (pl. Kálvária, 1633, Velence, San Lio; Kálvária, 1637, Velence, Cini-alapítvány, korábban Ognissanti). Talán ezekre az évekre tehető Harcos-képei, azok a félalakos portrészzerű ábrázolások, melyek a hasonló, s azóta sajnos elpusztult, elveszett Giorgione-képek átköltései. Ezekkel rokon felfogású a magyar magángyűjteményben újabban előbukkant, zenélőket ábrázoló félalakos kép[5]. Maga a festői technika itt érdekesen nyers, a részletező és a festői megoldásokat keveri, s a giorgionei reminiscenciák is kimutathatók benne. Jellegetes részletmegoldásai közül a kezek ábrázolása, a tollak pasztózus összefogottsága köszön vissza a mester egyik Töviskoronázás-képén (egykor Velence, Barozzi-gyűjtemény), melynek datálása szintén a nyitott kérdések közé tartozik[6]. Az 1659-es velencei kiállításon kb. 1633–47 körülnek tartották, Palluchini viszont 1649 körülnek gondolja[7]. Úgy tűnik, hogy az 1660-as években, sokkal karikatúrisztikusabb figurális megoldásokkal egy időben Muttoni ismét „előveszi” ezt a modort, aminek példája a bergamói magángyűjteményben levő, geográfusokat ábrázoló életkép — sőt, inkább gúnykép. A XVI. századi kosztümöket viselő alakok arcának formálására a Getty Museum (Malibu) Esküvői lakoma című képe lehet példa[8]. A kép jelenlegi tulajdonosának közlése szerint felvetették — szóban — Francesco Frangipanni szerzőségének lehetőségét is. Ez a festő — már amennyire ismerjük — erős Strozzi-hatás alatt dolgozott, így stílusa a tárgyalt festményétől erősen eltér. Mindazonáltal a feltevés nem utasítható el egyértelműen, első sorban azért, mert Frangipanni művészi arculatát ma még csak nagyon ködösen tudjuk körvonalazni.

Muttoni másik, újabban azonosított és szintén magyar magángyűjteményben őrzött képe Jefte feláldozá-

sát ábrázolja[9]. A Jefte-történetet a Bírák könyvének 11. fejezete mondja el. Jefte, a bírák egyike, aki a gileádi élén harcolt az ammoniták ellen, alkalmat látván a leszámolásra, a döntő győzelem érdekében fogadalmat tett az Úrnak: győzelem esetén azt áldozza neki, akivel házába térve először találkozik. A győzelem után egyetlen leánya ment elébe; s hiába szaggatta meg ruháit Jefte, a fogadalmat nem csupán az istennel kötött szövetség, hanem maga a leány akarata is betartatta vele. Az önfeláldozás gondolata nagyon plasztikusan érvényesül a kompozícióban. A héber típusokat alkalmazó rituális gyilkossági jelenet háttérben levő figurák üres halálfe-arca jellemző, visszatérő motívuma a Vecchia-képeknek.

Van a festménynek egy Padovaninót idéző változata is a leningrádi Ermitázsban[10]. Az itt közölt darab azonban sokkal későbbi, s az 1650-es évek munkáihoz, például a Nagy Sándor és Diogenész nevezetes jelenetét ábrázolóhoz igen közel áll (Velence, Frezzati-gyűjtemény[11]. A kompozíció az idő elteltével a leningrádi változathoz képest lazábbá, egyénibbé, festőileg gazdagabbá vált. Vecchia igen hasonló, festőileg talán még igényesebb festménye egykor az Andrassy-gyűjteményben volt (Mars és Venus). A jelenleg lappangó munka talán kevéssel korábbi a Jefténél[12].

A Jefte-téma egyébként a velencei piktúra specialitása, legalábbis abban az értelemben, hogy messzemenően ott a leggyakoribb, másutt csak esetleges szórvány[13]. Hogy ennek közvetlen oka egy, számunkra ismeretlen, de ott és akkor közkezen forgó irodalmi feldolgozás, esetleg egyéb aktualitás-e, vagy csupán a jelenetben felfedezett brutális vonás kedvelése lenne, vagy éppen a feltétel nélküli hit apoteotikus értelmezése — nem tudjuk. De talán szerepet játszik benne az az újfajta miszticizmus és borzongás-kedvelés is, amiről a tanulmány elején esett szó, s melynek nem utolsó vonása a rémségekben való tobzódás is.

Mravik László

JEGYZETEK

1 Többek között: *M. Boschini*: La Carta del navigar pitoresco, Venetia, 1660; uő: Le ricche Minere della pittura veneziana, Venezia 1674. Mindkét könyv még Muttoni életében jelent meg.

2 *N. Ivanoff*: Il Grottesco nella pittura veneziana del Seicento: Pietro il Vecchia. Emporium, XCIX. 85 ff. — La Pittura del Seicento a Venezia. Catalogo della Mostra. (összeáll.: *P. Zampetti*, *G. Mariacher*, *G. M. Pilo*). Venezia, Ca'Pesaro, 1959. — *R. Palluchini*: La Pittura veneziana del Seicento. Vol. I–II. Milano, 1981.

3 *J. von Sandrart*: Deutsche Akademie der edlen Bau Bild- und Mahlerey Künste. Nürnberg, 1675–79. (kiadta *R. A. Peltzer*, München, 1925.)

4 *T. Temenza*: Zibaldon di Memorie storiche appartenenti a Professori delle belle arti del Disegno. Venezia, 1738. Kézirat, idézi *Palluchini*, i. m. 172.

5 A tulajdonos a képet a Bizományi Áruház Vállalatnál vásárolta, erősen átfestett állapotban. Újabban restaurálva. Vázon, olaj, 82 × 67,7 cm.

6 *Palluchini*, i. m. 175–176.

7 A Harcos-mellképek, melyekkel az említett kompozíciók a legerősebb hasonlóságot mutatják aligha lehetnek későbbiek. A Töviskoronázás 1649 körüli datálásának ellentmondani látszik a velencei Sant'Antonino templom 1647-ben készült Nőé áldozata-képe, mely már egy újabb stílusfázis kibontakozását mutatja — mindez annak fenntartásával, hogy a mester stílusfejlődése korántsem következtes.

8 Baroque Masters from the J. Paul Getty Museum. Northridge, Fine Arts Gallery, 1973. no. 29.

9 Vázon, olaj, 73 × 126 cm. Újabban restaurálva.

10 *T. Fomiciova*: La pittura veneta del Seicento nell'Ermitage e negli altri musei dell'U.R.S.S. Arte Veneta, XV. 1961. 134.

11 *Ivanoff*, i. m. 85–86.

12 Postatakarék-árverés, Budapest, 1930. 171. sz. XXI. tábla, Vázon, 136 × 180 cm.

13 *A. Pigler*: Barockthemen. Budapest, 1974. Bd. I. 119–120.

TWO RECENTLY DISCOVERED PAINTINGS OF PIETRO DELLA VECCHIA

There are several Venetian painters of the 17th century who had significantly departed from the „representative” line. The most important among them are Maffei, Mazzoni, Forabosco, Cecco Bravo, Pietro della Vecchia. Their style — to say with a certain overstatement „impressionistic” painting method — was apt to express extremely subjective contents and irony, to reflect the passionate and eery contents and myterious and mystical mood adding, with the use of these motives, a certain characteristic feature to the usual iconography.

What is the explanation of the peculiar intonation of the rather pompous formal greatness (Zanchi) and the realistic pathos (Strozzi, Liss) in the works of his contemporaries or even of his immediate colleagues? Though this phenomenon is an important component of the general aspect, it is not predominant. It is rather a by effect, a secondary product which cannot be ignored however. In the 17th century Italian art, and even in the works of foreign artists working in Italy at that time, a certain secular mysticism gained ground. It is enough

to refer to the sheets of Rosa or Callot where superstition and horror are far too authentically represented. A important reason of this choice of subject — partly ironical partly imbued with horror — originates in the retrogression, in the lack of new vistas of the Italian society after the Renaissance. The direct outcome of the re-feudalisation, of the disadvantageous condition caused by the shift of the economical centre of gravity gradually distorted the previous form, the unified cultural aspect and drove some representatives of the intellectual life — here and there some groups of them — not only to the border of the masonic-Rosicrucian-chemist magic but into its own domain too. In such a sphere a biased attitude, a change of the way seeing things, a deliberate or instinctive antagonism against artistic trends — based on the traditions of age and society — play a very important role.

Venice had specially great difficulties in this situation. After having lost its previous privilege of trade it got to a deadlock. More over its reserved social arrangement was unfit for adjustment. However, on account of the accumulation of the earlier centuries a spectacular disaster didn't take place.

Thus the loosened equilibrium was greatly felt by the artists, by the „extravagant” painters of the 17th century, especially, by Pietro della Vecchia. The unstable compositional order, new types, the „alla prima”

painting technique, the sketchy outline of the themes, the oddity of the choice of subjects are characteristic features of this attitude. This study shows two hitherto unknown works by Muttoni. The one „Duett” dates probably from the decade before 1647 and might be traced back to Giorgione-like type of painting. Its broad painting technique cares little for detailing. Its nearest analogy is the painting of the „Crowning with the thorns” previously in the possession of the Barozzi collection in Venice. The name of the Strozzi-follower Francesco Frangipanni was also mentioned as a possible author, but this statement can hardly be probable.

No problem of attribution comes into question at the other painting. The picture dates from the 1650 s and is one of the most characteristic Muttoni's work representing the sacrifice of Jefe's daughter. The choice of subject is very typical for the Venetian „seicento”. A number of its elaboration is known from old inventory data and from other sources too. Another work by Vecchia is lying hidden (Mars and Venus) dating from the same period. It had been in the Andrassy collection, in Hungary. There is in the Hermitage of Leningrad another version of the Jefe picture, also by Muttoni, but an earlier one, accomplished still under the impact of Padovanino. The recently restored Muttoni's works can be much easier attributed to him.

AZ EURÓPAI CSENDÉLET-KIÁLLÍTÁSOKRÓL ÉS PIETER ROESTRAETEN EGY KÉPÉRŐL

A csendélet iránti tudományos érdeklődés e műfajnak a modern festészetben megnövekedett szerepével szoros összfüggésben alakult ki. Az élettelen tárgyak ábrázolása a XIX. század végén felszabadította a művészt az „irodalmias” tartalmak kötöttségei alól, és formai kísérletezésekre adott alkalmat. A tematikai egyszerűség a mesterségbeli problémák mélyebb átgondolásához és kidolgozásához vezetett Cézanne, Braque, Matisse és utódaik műveiben. Egyidejűleg megindult a korábbi századok csendéletfestészetének kutatása, kezdetben tehát a XX. századi festészet szempontjai alapján. Az érdeklődés azonban igen széles körű volt, hiszen ez a „polgári” műfaj születése pillanatától a magányújtók igényeit elégítette ki, és XVII–XVIII. századi emlékeinek jelentős hányada volt és van még ma is a tulajdonukban. Ezért lehetett különös jelentősége a kutatás fellendülésében a kiállításoknak és a hozzájuk kapcsolódó publikációknak.

1909-ben a Rotterdami Művészklub rendezte az első olyan kiállítást, ahol kizárólag csendéletek voltak láthatók[1]. A kezdeményezés inkább meglepetést, mint elismerést váltott ki, és hosszú évekig kellett várni a folytatásra. A hivatalos akadémikus álláspont szerint ugyanis a csendélet nem számított magas rendű művészi teljesítménynek. 1921-ben azonban már egy princetoni professzor összefoglaló igényű kötetet adott ki a csendéletfestészetéről,[2] és ebben az évtizedben jelentős kiállításokra is sor került. Így Hágában 1926-ban, melyről írva G. Knuttel megkísérli a holland csendéletfestészet történeti áttekintését. Berlinben 1927-ben a Mathisen Galerie rendezett csendélet-kiállítást. 1928-ban egy angol és egy német kiadvány látott napvilágot. Az 1929-es brüsszeli kiállítás és katalógusa, E. Żarnowska bevezető tanulmányával, a németalföldi csendéletfestészet kutatásának fontos állomása. Elsősorban formai elemzései és attribúciói figyelemre méltóak. Ebben az időszakban az óriási feldolgozatlan anyag megismertetése és meghatározása volt a cél. Ezt szolgálta még az 1933-as amszterdami kiállítás is, amely 360 művet vonultatott fel különböző iskolákból és korszakokból. Rendkívüli sikeréről a napilapok is beszámoltak, szakmai szempontból pedig igen fontosak voltak a hozzá kapcsolódó előadások. Ugyanebben az esztendőben készítette el A. P. A. Vorenkamp alapvető dolgozatát a holland csendéletfestészet történetéről,[3] melyben először veti fel a terminológia problémáját. XVII. századi források felhasználásával tudományos megoldásra törekszik, kilépve a modern „nature morte” kategória sémájából, és annak egyszerű műltra-vetítése helyett az önálló csendélet keletkezésének, eredeti funkciójának kérdéseit vizsgálja. Rámutat, hogy éppen a témabeli szegénység, ami ezt a műfajt a modern festői kísérletezésekre alkalmassá tette, a XVII–XVIII. századi elméletiróknál a művészi hierarchia legalsó fokát biztosította csak számára. Ugyanakkor a dolgok „csendélet-szerű” ábrázolását a holland festészet immanens nemzeti sajátágának tartja, jöllehet a mozgás- és érzelm-ábrázolás fogyatékosságával magyarázza.

A csendélet műfajának északi eredete — mintegy a naturalista tendenciák végeredményeként — általánosan elfogadott nézetté vált.[4] Az elméleti megközelítéssel

párhuzamosan folyó részletkutatások vezettek az alapvető kézikönyvek megszületéséhez. Az 1930-as évek második felétől publikálták fontos cikkeiket J. G. van Gelder és M. Faré, a háború alatt I. Bergström és E. Greindl, majd L. J. Bol.[5] A kiállítási tevékenység inspiráló szerepe a következő időszakban is megnyilvánult.

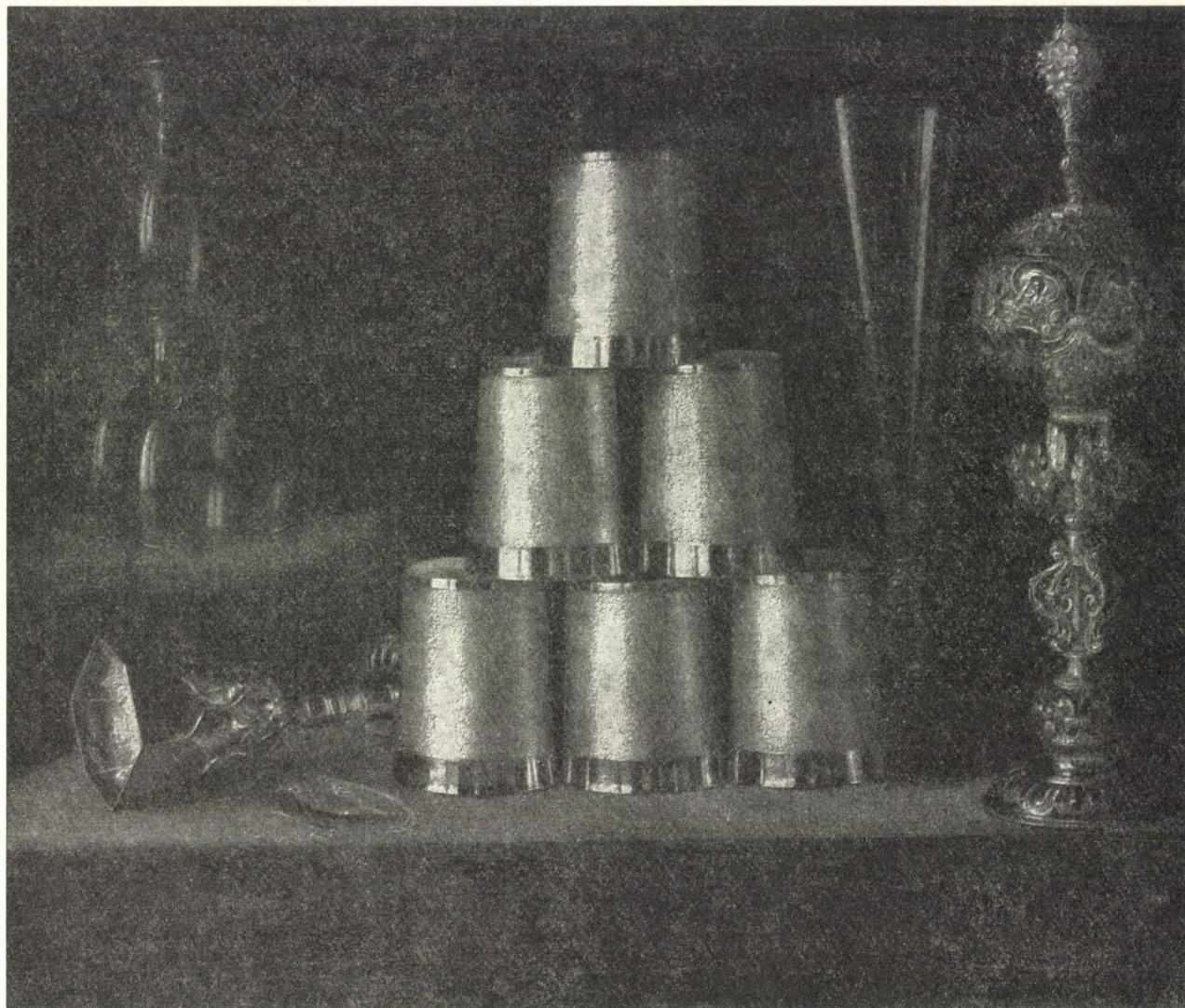
Anélkül, hogy teljességre törekednénk, megkísérjük a háború utáni csendélet-kiállításokat röviden áttekinteni. Nagyjából három szempont szerint csoportosíthatjuk a méreteikben, szakmai igényességükben és hatáskukban nagyon különböző rendezvényeket.[6]

1. A műfaj történetét, több évszázados fejlődését reprezentáló, több iskolára kiterjedő bemutatók sorában legkiemelkedőbb az 1952-es kiállítás volt a párizsi Orangerie-ban. Ezt néhány kisebb galériában rendezett, részben kereskedelmi célú tárlat előzte meg és követte (1946. és 1951. Galerie Charpentier, 1950. Galerie de l'Elysée, 1960. Galerie André Weil), igazi jelentősége azonban abban rejlik, hogy rendezője, Ch. Sterling, a kiállítás tanulságai alapján megírta fontos könyvét az európai csendéletfestészet történetéről.[7] Szemléletbeli változást hozott annak hangsúlyozásával, hogy az önálló csendélet gondolata csakis Itáliában születhetett meg. (Igaz, hogy az olasz reneszánsz interazia-művészet hatására már Bergström rámutatott.) Komoly és szenvedélyes érvelése a kutatók széles körének érdeklődését irányította e műfaj felé, így Ch. de Tolnayt és E. Gombrichot is állásfoglalásra készítette.[8]

Az 1960-as években Európa szerte rendezett csendélet-kiállítások között rangos hely illeti meg a budapesti Szépművészeti Múzeumét.[9] Bár magyar nyelvű katalógusa ritkán szerepel a nemzetközi szakirodalomban, történeti áttekintése a kutatás korszerű eredményeit tükrözi, anyaga pedig gazdagabb, mint sok hasonló jellegű rendezvényé. Átfogó igényű, reprezentatív kiállítás volt az 1971-es bergamói és az 1978-as bordeaux-i. Közben egyes gyűjtemények szakkatalógusaként is készülték európai csendéleteket publikáló kötetek.[10]

2. Az anyag feldolgozásának sürgető igénye hozta magával speciális szempontú csendélet-kiállítások szervezését. A nemzeti sajtóságok kidomborítására és a stílusfejlődés elemzésére adtak alkalmat a különböző iskolákat reprezentáló, valamint a monografikus kiállítások. Ebben élen jártak a holland múzeumok; Dordrecht 1954-ben és 1962-ben németalföldi, 1958-ban monografikus (A. Coorte), Rotterdam 1954-ben francia csendélet-kiállítást rendezett. A műfaj olasz emlékeit mutatták be 1963-ban és 1968-ban Bergamóban, 1964-ben Nápolyban, 1964/65-ben Zürichben. Bergamo ezen kívül Baschenis (1965), Parma Munari (1964), Nürnberg Merian (1967), Prága Flegel (1979), Párizs Chardin (1979) kiállítás szervezett.

3. Korán adódott az ötlet az ábrázolt témák szerint csoportosított anyagok bemutatására. Virágcsendéleti kiállításokat pl. már 1930-tól rendeztek (Párizsban 1930., 1936., 1938., 1967., 1968., 1979., Madridban 1935., 1965., Haarlemben 1935., 1947., Amszterdamban 1935., 1970., Londonban 1937., 1979., Barcelonában 1947., Strasbourgban 1949. stb.), de az első olyan, ahol ikonográfiaiag elemezték a témát, az 1960-as genti kiállítás volt.[11]



1. Pieter von Roestraeten: Csendélet ötödstárgyakkal. Magyar magángyűjteményben

A botanikai precizitás, stílselemzés és műfajtörténet szempontjai egyaránt érvényesülnek a legutóbbi, 1982-es amszterdami virágcsendélet-kiállítás katalógusában.[12] Kézenfekvő volt a Vanitas-ábrázolások összegyűjtése is, ha nem is bizonyult olyan vonzónak, mint a virág- és gyümölcscsendéletek együttese. Ebben a témában a legújabb eredményeket foglalta össze az 1970-es leideni kiállítás.[13]

*

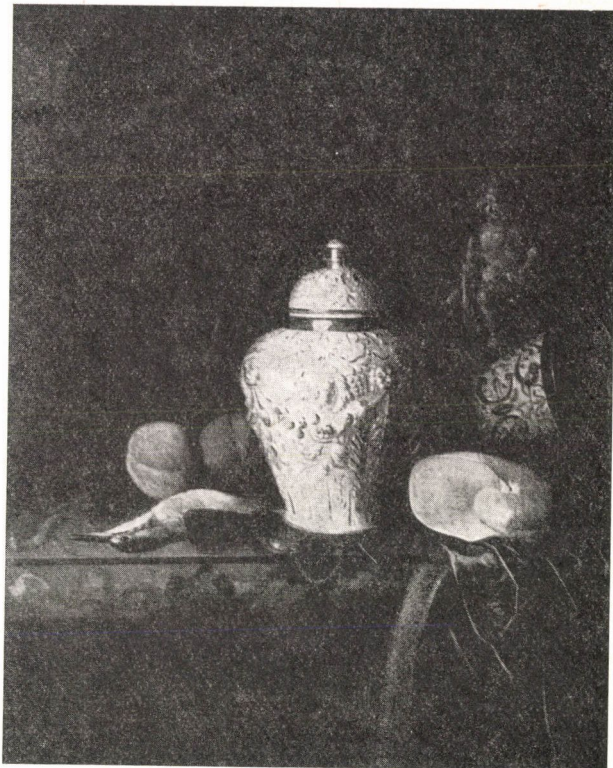
Az utóbbi évtizedek legjelentősebb eseménye a csendéletkutatás terén a münsteri Westfälisches Landesmuseum és a baden-badeni Staatliche Kunsthalle közös szervezésében 1979–80-ban megvalósított nemzetközi kiállítás. Átfogó jellegű, valóban tudományos igényű rendezvény volt ez, melynek több mint 600 oldalas katalógusa összefoglalja a legkorszerűbb ismereteket minden olyan témában, amire a tudomány mai stádiumában a kutatás egyáltalán kiterjed.[14] Nekünk, akik nem láttuk a kiállítást, a katalógus alapján nehéz elképzelniünk a mintegy 220 kiállított kép együttes hatását, melyek a XV–XX. századig reprezentálják a különböző csendélettípusokat, és főleg azt, hogy hogyan kapcsolódtak a különböző argumentumok, magyarázatok a művekhez. A kritikákból tudjuk, hogy témák szerint csoportosí-

tották az anyagot, a katalógus szerkezetét követve. A Gazette des Beaux-Arts utal arra, hogy ez a katalógus viszont nem szolgálta a szokásos módon a kiállításon való eligazodást. Alighanem a lényegre tapintott a Weltkunst kritikusa, amikor úgy találta, hogy a kiállítás maga is inkább a katalógus szemléltető anyagának szerepét töltötte be.[15] A rendezők szándéka az előszóban foglaltak alapján a régi művészet emlékeinek nem csupán esztétikai szempontok szerinti bemutatása, hanem mint kultúrtörténeti dokumentumoknak az értelmezése. Nem ez volt az első tudományos igényű csendéletkiállítás, de a korábbiaknál nagyobb lélegzetű, teljes keresztmetszetre törekvő vállalkozás.

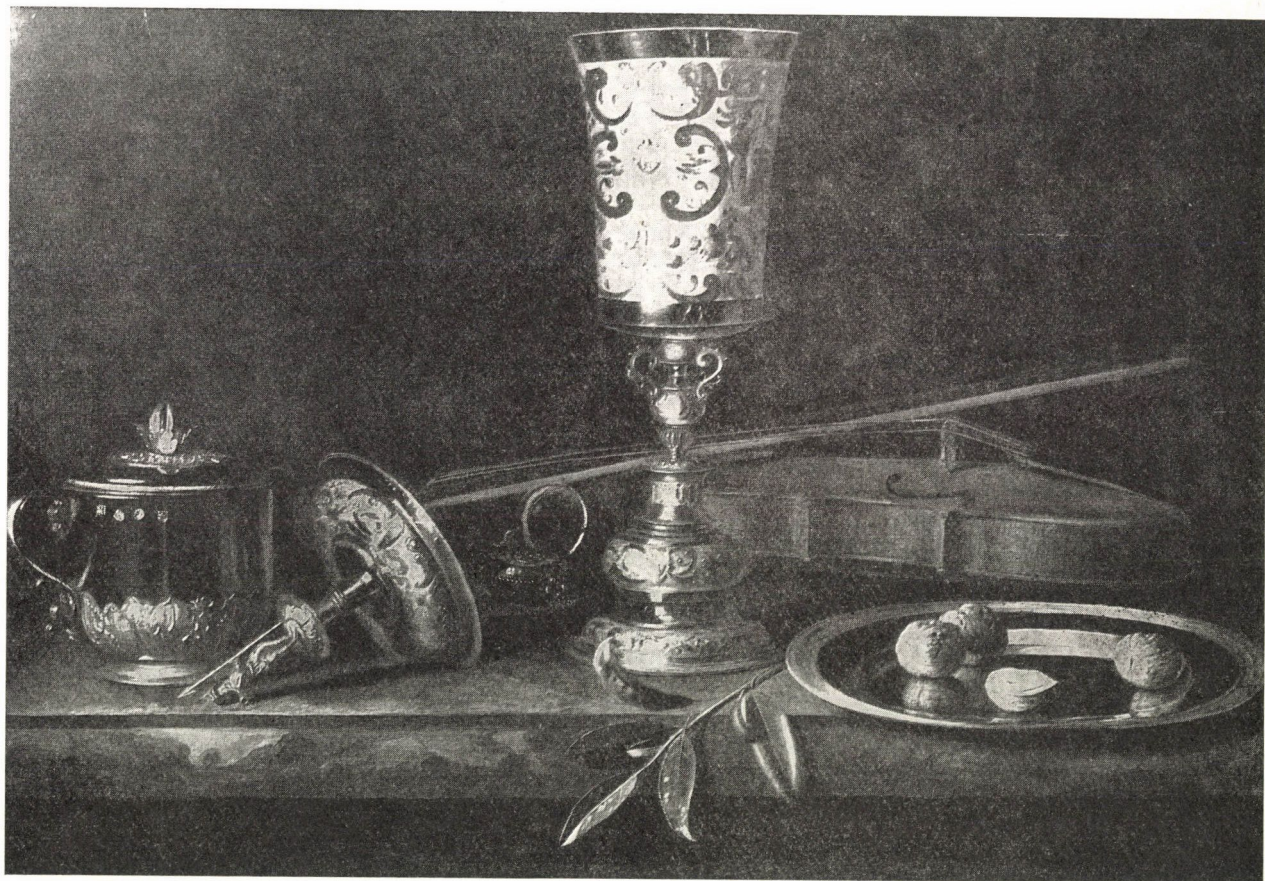
A katalógus tizennégy szerzőtől húsz tanulmányt foglalt magában, s bár a körültekintő szerkesztés az egyes témakörök elé írt rövid résümék segítségével igyekszik összefüggő gondolatstrárára fűzni a mondanivalót, lényegében egymást követő önálló cikkek alkotják a kötetet. Nagyjából érvényesül a kronológia, bizonyos átfedéseket és ismétléseket azonban nem sikerült elkerülni. Elég nehéz a katalógust áttekinteni, benne valamit megtalálni. Nem törekszik a műfaj fejlődéstörténeti bemutatására, és a regionális-nemzeti iskolák sajátosságainak elemzése helyett a nemzetközi kommunikációt hangsúlyozza. A bevezetőben felvázolt koncepció három témakört jelöl meg,[16] és elhárítja a fogalomtörténeti és tipo-



2. Pieter van Roestraeten(?): Csendélet aranyserleggel és pástétommal. Strasbourgh, Musée des Beaux-Arts



3. Pieter van Roestraeten: Csendélet ezüst urnával. Londoni műkereskedelemben, 1968



4. Pieter van Roestraeten: Vanitas-csendélet. Bécs, Kunsthistorisches Museum

lógiai, attribúciós és ikonográfiai szempontok következetes érvényesítését. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a tanulmányok nem adnak lényeges újdonságokat a kutatásnak ezeken a területein is!

A csendélet műfaj keletkezése tekintetében világos, hogy a korábbi álláspontokban megfogalmazott (olykor abszolutizált) okok mindegyikét figyelembe kell venni. A korai németalföldi festészet részlet-naturalizmusa, az itáliai reneszánsz természet-felfedezése, az embléma-irodalom népszerűsége, a gyűjtőszenvédeley erősödése, és még sorolhatnánk a részletesen kifejtett összetevőket, mind hozzájárultak a csendélet divatjának hirtelen elterjedéséhez.[17] Igen jelentős az a társadalmi és kulturális háttér, mely a tanulmányokból a felfedezések korának Európájáról élénk rajzolódik. Az ideológiai és gazdasági tényezők hatását egyrészt az alkotó művészek,[18] másrészt a „fogyasztók”[19] oldaláról közelítve elemzik a szerzők. Bár a terminológia terén, vagyis a csendélet fogalom meghatározására és használatára vonatkozóan már napjainkra sok felfedeznivaló nem maradt, a műfaji határesetek bemutatása néhány érdekes megfigyeléssel egészíti ki eddigi ismereteinket.[20] Az ábrázolt tárgyak szerinti, hagyományos csendélet-típusok alkalmazására is van példa, így a vadász-csendéletek, konyhai és piaci képek, halcsendéletek stb. elemzése.[21] A formai kérdések beható vizsgálata tulajdonképpen azoknak a tényezőknek a visszakeresését jelenti, melyek a csendéletet a modern festészet fontos műfajává tették, és felkeltették iránta a tudományos érdeklődést.[22]

A legjelentősebb eredményeket az ikonográfia terén hozta a kiállítás, s ebben nyújthatott legtöbbet a látogatók számára is.[23] A kötetben szinte minden tanulmány kitér az egyes tárgyak egykori értelmezésének vizsgálatára. Mint a kor gondolkodásának alapmotívuma, különleges szerepet játszik a XVII. századi csendéletfestészetben a Vanitas-téma, mely számos képtípus mondanivalóját meghatározza, valamint a moralizáló tartalom révén hozzá kapcsolható böjti csendéletek elemzése.[24] Módszerét tekintve is figyelemre méltó a XVI–XVII. századi csendéletekben használt szimbólumokról szóló fejezet.[25] A vallás, filozófia, természettudomány és irodalom kontextusában vizsgálja a jelképeket, természetesen támaszkodva a korábbi ikonográfiai kutatások eredményeire.

Végül I. Bergström „kommentárjai” néhány kiállított képhez[26] a hagyományos művészettörténeti elemzés példáját adják, amelyben az attribúciós kérdések is fontos helyet kapnak. Hiszen éppen a nagy kiállításokon felmerülő újabb és újabb festmények meghatározásának gyakorlati szükségessége is előbbre viszi a kutatást.

*

Az 1981-ben Budapesten megrendezett magángyűjteményi kiállítás[27] több mint egy tucat XVII–XVIII. századi csendéletet mutatott be. Ezek meghatározása során elkövetett tévedéseink egyikét szeretnénk az alábbiakban helyesbíteni. A katalógusban a 105. tétel egy



5. Pieter van Roestraeten: Csendélet porcelánokkal. Párizs, Louvre

sötét háttér előtt, sima asztallapon gúlába rakott, arany-
szélű ezüstpoharakat, ötvös kelyhet és serleget, egy Flö-
tenglast és 4—5 üvegpoharat (Römer) ábrázoló, szürke
és vörösbarna tónusú csendélet (1. kép). A strasbourg
Musée des Beaux-Arts Théodor Roos műveként publi-
kált képe alapján, melyet a legközelebbi analógiának
találtunk (2. kép), megkíséreltük a budapesti darab
nehezen olvasható szignatúráját ennek értelmében fel-
oldani. Mínthogy azonban a strasbourg példányt nem
volt alkalmunk megvizsgálni, fenntartásaink kifejezé-
sére a képet mint „Théodor Roos?” festményét kata-
logizáltuk.[28] A két összetartozónak vélt kép ugyanis
nem hasonlít Th. Roos ismert vadászcsendéleteire.[29]

Sajnálatos módon a strasbourg kép jelzése ma már
nem olvasható. [30] A budapesti poharas csendélet alapos
vizsgálata azonban ahhoz a megállapításhoz vezetett,
hogy a szignatúra helyes olvasata „Proestraten f”, a kép
festője tehát Pieter Gerritsz. van Roestraeten. Eddigi
ismereteink szerint ez a zsáner- és csendéletfestő, aki
1654-ben Frans Hals egyik leányát vette feleségül Ams-
terdamban, később pedig Londonban telepedett le, első-
sorban arany- és ezüstartyákat, valamint kínai porcelá-
nokat ábrázolt képein, Willem Kalfra emlékeztető, finom-
festői modorban.[31] Késői „Prunckstilleben”-jei és
Vanitas-képei[32] első pillantásra valóban különböznek
a szóban forgó kép puritán szemléletétől. Bécsi és párizsi
festményeivel [33] összevetve azonban meggyőződhetünk
a festésmód, színhatás és fénykezelés azonosságáról (4—
5. kép). A képsíkkal párhuzamos, keskeny szintéren gon-
dosan egymás mellé és mögé helyeztet tárgyak a violás-
szürkés-barna háttér előtt élesen megvilágítva, plas-
-

tikusan jelennek meg. Az arany és ezüst színek fémes
csillogása biztosítja az anyagszerűséget. Komponálás te-
kintetében egészen közeli rokonságot tapasztalhatunk
egy 1968-ban londoni műkereskedelemben felmerült,
szignált Vanitas-csendélettel.[34] (1. és 3. kép.) A gúlába
rakott ezüstpoharak helyét domborműves, fedeles urna
foglalja itt el, tőle balra — a pesti képen a fekvő kehely tér-
képző hatásának megfelelően — egy halott madár látható,
mely mögött a két öszibarack és a talpas pohár a pesti kép
Römereinek szerepét tölti be. Jobbról kissé zsúfoltabb
a kompozíció, de a vertikális hangsúlyozódik a gyermek
Bacchus kis szoboralakjával koronázva. A kép-építésnek
ugyanaz a módja figyelhető meg a strasbourg csendéle-
ten (2. kép). Csupán a nagyobb tömeget képviselő,
kissé ferdén elhelyezett pástétom a pohár-gúla elé került,
s az előtérben az óntányér a citromokkal olyasformán
hangsúlyos, mint a bécsi Vanitason a diók (4. kép). A
strasbourg kép is beleillik tehát Roestraeten műveinek
sorába, és a budapesti csendélettel való rokonsága alap-
ján — megfordítva a kiindulásul szolgáló tételt — meg-
kockáztatjuk a feltevést, hogy töredékes szignatúrája
Roestraeten nevét jelölte. Ezt az állításunkat talán egy
jövőbeni restaurálás igazolja. A bizonyosság azért is
fontos volna, mert ez a két világosan komponált, mérték-
tartóan elegáns asztali csendélet megváltoztatja Roest-
raeten stílusáról kialakult elképzeléseinket, amennyiben
jellemző motívuma, az aranyszélű ezüstpoharak ábrá-
zolása mellett festői eszközeiben, szín- és fényhatásában
is Sebastian Stoskopf befolyására enged következtetni.

Ember Ildikó

JEGYZETEK

1 1909. Rotterdamsche Kunstkring. Het hollandsche stilleven.
— W. Martin, in: Bulletin van de Nederlandsch Oudheidkundige
Bond. 145—150. (1909) — 1926. Hága, Gemeente Museum. Het
nederlandsche stilleven. — G. Knüttel, in: Mededeelingen van den
Dienst voor Kunsten en wetenschappen der gemeente's-Gravenhage,
(1926) 1—37. — 1929. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. La nature-
morte hollandaise. — 1933. Amsterdam, Galerie Goudstikker. Het
Stilleven.

2 A. E. Bye: Pots and Pans, or Studies in Still-life Painting.
1921. — R. Warner: Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters.
1928. — H. Wichmann: Meister des Stillebens. Leipzig, 1928.

3 A. P. A. Vorenkamp: Bijdrage tot de geschiedenis van het
hollandsch stilleven in de 17^e eeuw. Leiden, 1933.

4 M. Friedländer: Essays über die Landschaftsmalerei und
andere Bildgattungen. Hága, 1947. 355—365.

5 A legfontosabb összefoglaló művek: J. G. van Gelder: W. C.
Heda, A. van Beyer, W. Kalf. Amsterdam, 1941. — N. R. A.
Vroom: De Schilders van het Monochrome Banketje. Amsterdam,
1945. (Új kiadása angolul: 1980.) — I. Bergström: Studier i hol-
ländskt stillebenmåleri under 1600-talet. Göteborg, 1947. (Angol
kiadása: 1956.) — M. Faré: La nature morte en France. Genf 1962.
— E. Greindl: Les peintres flamands de nature morte au XVII^e
siècle. Bruxelles, 1956. — L. J. Bol: Hollandische Maler des 17.
Jahrhunderts nahe den grossen Meistern. Landschaften und Stilleben.
Braunschweig, 1969.

6 A kiállítások pontos adatai megtalálhatók a *Natura in Posa*
(Milano, Rizzoli 1977) kézikönyv kronologikusan összeállított bibli-
ográfiájában. Itt csak néhány kiemelkedő rendezvényt, illetve kata-
lógust közlünk.

7 Ch. Sterling: La nature morte de l'antiquité à nos jours. Paris,
1952. és 1959.

8 Ch. de Tolnay: Les origines de la nature morte. La Revue des
Arts, 1952. 151—152. — Uő: Postilla sulle origini della natura morta
moderna. Rivista d'Arte. XXXVI. 1961—62. 1—10. — E. Gombrich:
Tradition and Expression in Western Still-Life. The Burlington
Magazine. CIII. 1961. 175—180.

9 Czobor Á.: Csendéletkiállítás XV—XVIII. század. Budapest,
Szépművészeti Múzeum, 1962.

10 J. G. van Gelder: Ashmolean Museum. Catalogue of the Collec-
tion of Dutch and Flemish Still-life Pictures... Oxford, 1950. —
H. Haug: Natures mortes. Catalogue de la collection du Musée des
Beaux-Arts, Strasbourg, 1954.

11 Fleurs et jardins dans l'art flamand. Gand, Musées des
Beaux-Arts, 1960.

12 S. Segal: A Flowery Past. Amsterdam, Gallery P. de Boer.
1982.

13 IJdelheid der IJdelheden. Hollandse Vanitas-voorstelling-
gen... Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 1970.

14 Das Stilleben in Europa. G. Langemeyer és H. A. Peter..
Münster, 1979. 620 oldal, 400 színes és fekete-fehér reprodukció

15 Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 1980. Mai-Juin.
La chronique des Arts. 11. — További kritikák szaklapokban:
Weltkunst, 1980/4. 396—400. (Y. Friedrichs) — The Connoisseur
May 1980. 34—39. (P. Mitchell) — Pantheon, XXXVIII. 1980.
111—112. (K. Beth) — Umění, 1981/2. 164—177. (H. Seifertová).

16 A) Das Stilleben im Zeitalter der Entdeckungen B) Stilleben
als Spiegel menschlichen Lebens C) Stilleben — gemalte Gedanken
zur Kunst und Medium künstlerischer Erneuerungen.

17 Elsősorban a G. Langemeyer és G. Luther által írt fejezetek-
ben.

18 G. Luther: Naturscheinung, Bild-Erfindung und Ausfüh-
rung. Zur Arbeitsweise des Künstlers im 16. und 17. Jahrhundert.
I. m.: 46—88. — J. Becker: Das Buch im Stilleben — Das Stilleben
im Buch. I. m.: 448—480.

19 Pl. N. Schneider: Wirtschafts- und sozialgeschichtliche
Aspekte des Früchtestillebens. I. m.: 266—293. — Uő: Vom Kloster-
garten zur Tulpomanie. Hinweise zur materiellen Vorgeschichte des
Blumenstillebens. I. m.: 294—314.

20 R. Schleier: Das Stilleben im Bezugfeld der Bildgattungen.
I. m.: 540—555.

21 C. Grimm: Das Jagdstilleben. I. m.: 253—266. — Uő:
Küchenstücke, Marktbilder, Fischstilleben. I. m.: 351—380.

22 J. Lammers: Innovation und Virtuosität. I. m.: 480—514. —
I. Bartsch: Stilleben und Avantgarde. I. m.: 514—540.

23 Ein Apfel ist nicht nur ein Apfel — hirdeti a Weltkunstban
Y. Friedrichs a kiállításról írva. A nagyközönség megnövekedett ér-
deklődését mutatja a képek mögöttes értelme iránt a más műfajok-
ban megrendezett ikonográfiai kiállítások sikere. (Amsterdam,
Rijksmuseum, 1976. Tot lering en vermaak. — Braunschweig,
Herzog Anton-Ulrich Museum, 1979. Die Sprache der Bilder.)

24 Ch. Klemm: Weltdeutung... Vanitas. I. m.: 191—218. —
G. Boll: Gemalte Schätze. Erinnerung an die Vergänglichkeit alles
Irdischen wie Mittel zur Repräsentation. I. m.: 431—447. — J.
Lammers: Fasten und Genuss. Die angerichtete Tafel als Thema des
Stillebens. I. m.: 402—431.

25 Ch. Klemm: Weltdeutung — Allegorien und Symbole im
Stilleben. I. m.: 140—219.

26 Kommentare zu einigen Bildern der Ausstellung. I. m.:
555—562.

27 Válogatás magyar magángyűjteményekből. Budapest, Ma-
gyar Nemzeti Galéria, 1981. okt.—nov.

28 I. m.: 82. repr. 219. Csendélet ötvöstárgyakkal, olaj, vászon
44,7×50,3 cm. Jelezve jobbra lent: P Ro. s. rate. f

29 Pl. Stockholm, Nationalmuseum. Csendélet vadmadarakkal.
Jelezve 1669-ből. (Repr. Natura in Posa 211.)

30 Kérésünkre M.—J. Nohlen, a Musées de l'Oeuvre Notre-

Dame munkatársa levélben közölte, hogy a szignatúrát 30–40 évvel ezelőtt H. Haug olvasta ki, azóta azonban a védő lakkréteg teljesen besötétedett. A szíves közlésért és a fényképért ezúton mondok köszönetet.

31 *A. Wurzbach*: *Niederländisches Künstlerlexikon*. II. Wien-Leipzig, 1910. 462. — *U. Thieme—F. Becker*: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. XXVIII. 1934. 504. — *H. Gerson*: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem, 1942. 408. — *R. van Luttervelt*: *Schilders van het stilleven*. Naarden, 1947. 59–60. 408. Afb. 30. — *I. Bergström*: i. m. 1947. 184. — *S. H. Pavière*: *A Dictionary of Flower, Fruit and Still-Life Painters*. Leigh-on-Sea—Amsterdam, 1962. — *L. J. Bol*: i. m. 1969. 249. 350. 352.

32 Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat.-Nr. 2010. Repr.: *W. Bernt*: *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*. München, 1947. II. 677. sz. — Koppenhága, Royal Museum of Fine Arts. Inv.-No. 2741., és dániai magángyűjteményben. L.: *P. Gammelbo*: *Dutch Still-Life Paintings from 16th–18th Centuries in Danish Collections*, Kopenhagen-Leigh-on-Sea-Amsterdam, 1960. No. 118. 199. — Courtesy of St. James's Gallerys Ltd, London, L.: *Pavière*: i. m. 1962. I. Pl. 57c. —

33 Vanitas. Bécs, Kunsthistorisches Museum. Inv. Nr. 9153. — Csendélet porcelánokkal. Párizs, Louvre. Inv. Nr. 780. — A fotókat e két intézménynek köszönöm.

34 Csendélet ezüsturnával, kagylóval... Notable Works of Art now on the Market. The Burlington Magazine, Dec. 1968. Pl. XXXIII.

EXPOSITIONS DE NATURE MORTE PRÉSENTÉES EN EUROPE ET UNE PEINTURE DE PIETER ROESTRAETEN

Résumé des expositions de nature morte plus importantes présentées en Europe dès l'exposition organisée par le Cercle d'Artistes de Rotterdam en 1909 jusqu'aux dernières expositions.

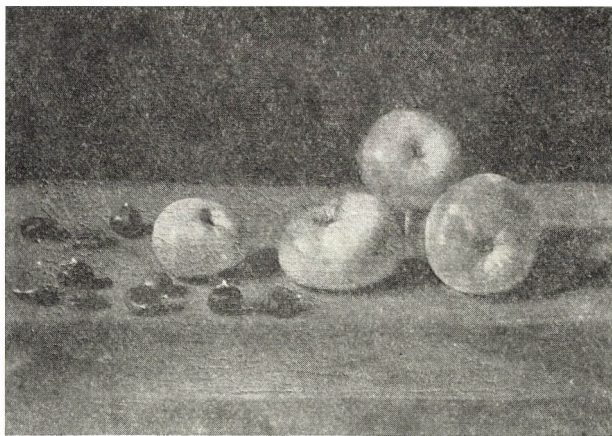
L'exposition de collections privées organisée par la Galerie Nationale Hongroise en 1981 a présenté plus d'une douzaine de natures mortes du 17^e et du 18^e siècle. C'est à la base d'un tableau analogue du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg que l'auteur a publié le tableau paru sous le numéro de catalogue 105 comme l'œuvre de Théodore Roos, bien qu'il ait un certain doute, vu que les deux tableaux ne rassemblent pas aux natures mortes de chasse de ce peintre connues jusqu'à maintenant. On a récemment réussi à bien déterminer la signature du tableau gardé dans une collection privée à Budapest, comme suit; „P Roestraten f”. Par conséquent le peintre est Pieter Gerritsz van Roestraeten qui a déployé son activité en Amsterdam, puis à Londres et qui a représenté en premier lieu des objets d'or et d'argent, ainsi que

des porcelaines chinoises sur ses tableaux dans un fin style pictural faisant rappel à celui du Willem Kalf. Ses „Prunkstilleben” tardives et ses peintures Vanité se diffèrent vraiment à la première vue de la conception puritaine de la peinture précédente. En les comparant à ses toiles gardées à Vienne et à Paris, on peut se convaincre de l'analogie de la manière de pinceau, des effets de couleur et de lumière. Quant à la composition, une affinité toute proche se montre à une nature morte Vanité signée qui est apparue dans le commerce des objets d'art à Londres en 1968. La même manière de composition peut être observée sur la nature morte de Strasbourg. Par conséquent aussi la peinture de Strasbourg rentre bien dans la série des œuvres de Roestraeten et il est à supposer que c'est le nom du peintre qui est marqué par la signature fragmentaire. Outre la représentation des verres bordurées en or, ces peintures démontrent l'influence de Sebastian Strosskopf dans leur manière picturale et dans les effets de couleur et de lumière.

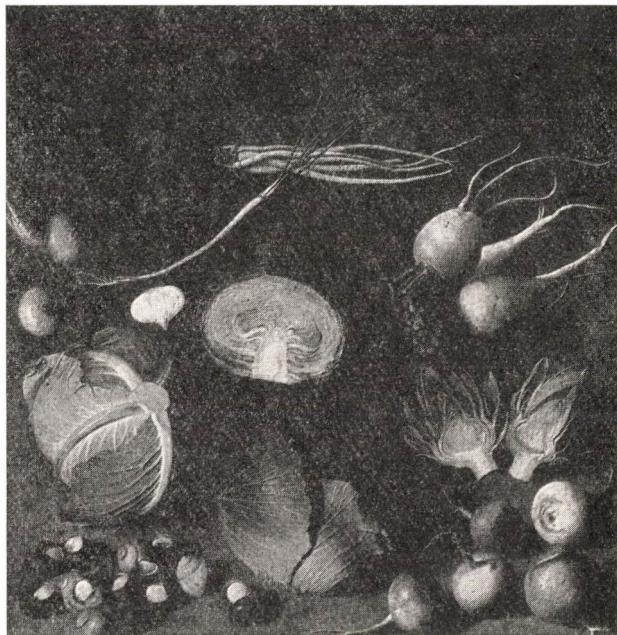
MAGYARORSZÁGI CSENDELETEK A XVII. ÉS A XVIII. SZÁZADBÓL

A bizonyíthatóan hazai barokk kori csendéletek nagyon ritkák. Garas Klára, Entz Géza, Csatkai Endre közöltek néhányat, de számuk eddig így is alig haladta meg a fél tucatot.[1] A Magyar Nemzeti Galéria barokk állandó kiállításának megrendezésében ezért „importra” szorultunk. Külföldre szakadt magyarországi festők alkotásait állítottuk ki. Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás műveiből szerencsére sok jutott a gyűjteménybe, így hát a kiállításra is.[2] Ezek persze mind külföldön készültek, de reprezentatív módon feledtetik a műfaj hazai képviselőinek a hiányát. Vajon csak gyűjtéstörténeti (és így múzeumi) ez a hiány, vagy művészettörténeti is?

A kérdésre körültekintő műfaji monográfia adhatna választ. Írója eredményesen vizsgálhatná benne az arcképek csendéleti részleteit és kiterphetne a magyar ravatalképekre is, mert ez utóbbiak egyfajta és megdöbbentő módon sajátos csendéletek is, a „natura morta”, a „vie silencieuse” emberi, individuális értelmű parafrázisai. Igaz, hogy a szőnyegek és tárgyak még mintegy középkori módon szerepelnek rajta a fölraotalozottak körül, akik maguk tárggyá is váltak holtukban az ábrázoláson de a hazai hallgatag dolgok megjelenítésének bennük, a ravatalképekben nyílt meg az egyik lehetősége. A díszítmények újabb szálát képezték. A festett és faragott késői reneszánsz gyümölcsök és virágok kinőttek az ornamentikából és önállósultak. Önállóságuk együtt járt naturalizálódásukkal. További lépést jelentett, amikor a naturalista növényekből a természet egy bizonyos részletének önálló képe megszületett: a csendélet. Ezt a lépést a magyarországi művészek biztosan nem önállóan tették meg. A festőasztalosok festett menyegyzeteinek csendéleti motívumai és a képrók dekorációi még akkor készültek, amikor tőlünk nyugatra már az európai csendéletfestés remekait festették. A csendélet felé tett döntő hazai lépést azonban nem ismerünk.



1. Magyarországi (erdélyi ?) festő, XVII. század vége (?): Almák és gesztenyék. Egykor Teleki Artúr gyűjteményében



2. Stranover Jeremiás (?): (megh. 1702) Csendélet káposztákkal, retkekkel, hagymával, csigákkal, petrezselyemmel és articsókákkal, Nagyszeben, Brukenthal Museum

Egyelőre csak példákat gyűjthetünk arra, volt-e a nagyobb és kisebb idegen példaképeknek valamilyen hazai megfelelője, pontosabban leszármazottja. A történeti összkép fölvezetésétől még jobb, ha tartózkodunk. Ahhoz sokkal több tárgyat és adatot kell még összegyűjteni.

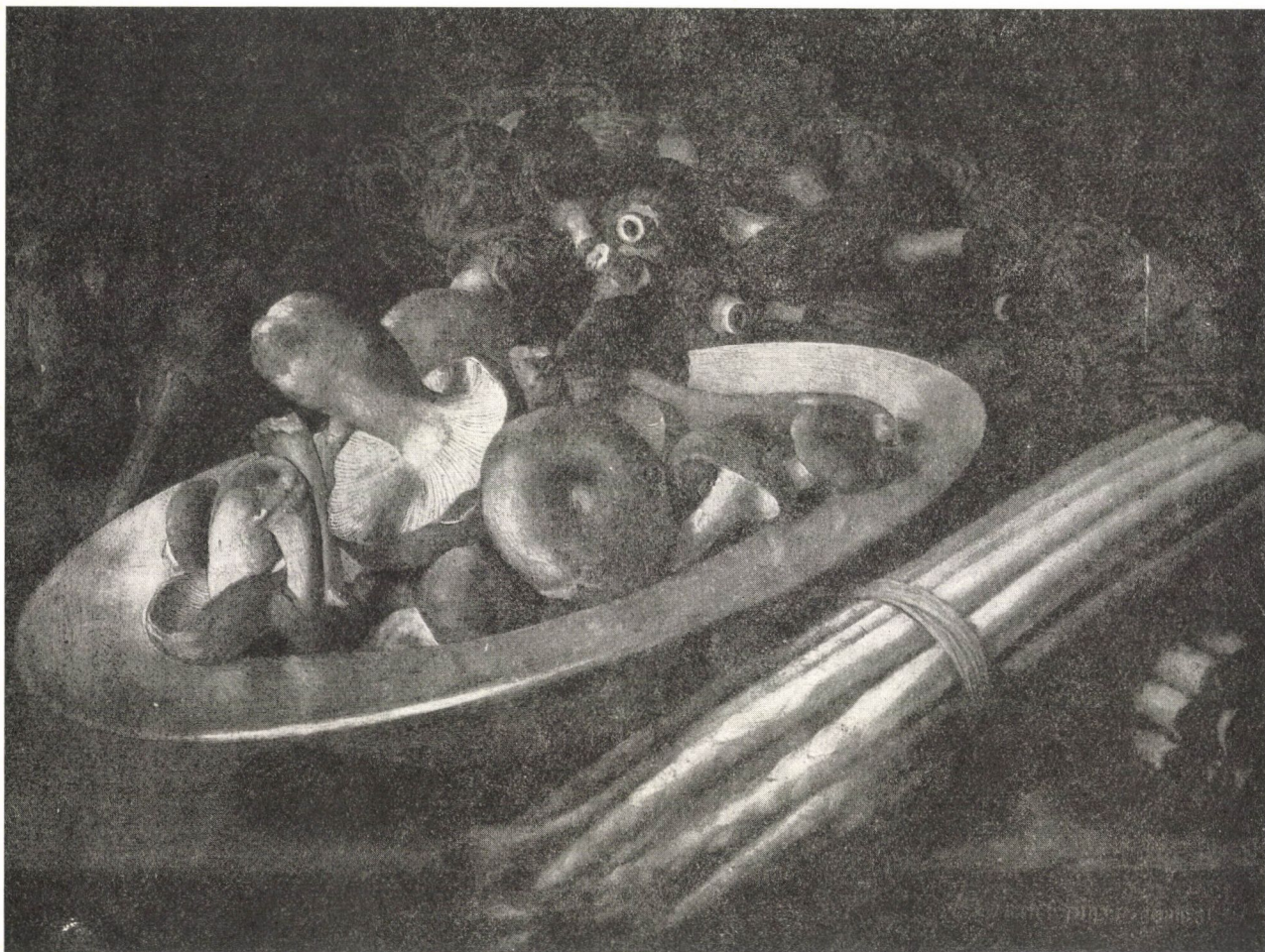
Talán jogosult a nagyszebeni (Sibiu) Brukenthal Múzeum két zöldes csendéletét a hazaiak közé sorolnunk. Festőjük küzdött a távlattal, de ügyes rendezőnek bizonyult. Káposztái, retkei, hagymái, csigái, salátái, körtei és gombái különleges plaszticitással kerültek elénk. Csupa válogatott darab. A művész egyenként rajzolta, festette, lehetőleg minden oldalról megformálta őket. Az egyműiek egy csoportba jutottak, a csoportok dekoratív módon egymás mellett foglalnak helyet. Egyik termény sem takarja a másikat. Olyan ez, mint egy piaci bevásárlás, vagy még inkább egy szakácskönyvi receptben megadott mennyiségek ellenőrzése. Valamilyen étel elemei sorakoznak itt, képen leírva. Hagyma, káposzta, articsóka az előírt tömegben, azaz félbevágva is, gomba és fűszernövények ugyancsak adagolva. Mindkét kompozíció közel szimmetrikus. Az asztal lapja színben semleges és csak arra való, hogy árnyékokkal plasztikusabbá tegye a dolgokat. A háttér ugyancsak semleges, sötét, nincs térbeli szerepe. Aki így fest, az kezdő lépéseket tesz a hallgatag dolgok megörökítése terén. Valahogyan úgy,



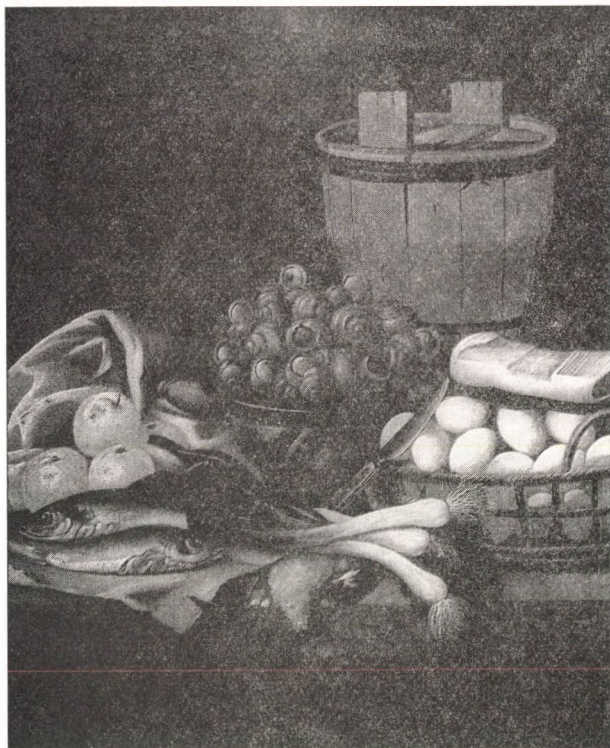
3. Stranover Jeremiás (megh. 1702) (?): Csendélet gombákkal, körtékkel, salátával, gyökerekkel, levelekkel, korsóval és flaskóval, Nagyszeben, Brukenthal Museum

ahogyan ezt a legkorábbi spanyol csendéletek mesterei, Blas de Ledesma, Juan Sanchez Cotán vagy Juan van der Hamen y Leon, — vagy a flamand Osias Beert tették. Svájcban Albrecht Kauw (1621—1681) festett ilyen zöldséges asztali jeleneteket. A rokonság ezekben nem is túl távoli; elegendő ahhoz, hogy a nagyszebeni képeket is a műfaj inkunábulumai közé sorolja. A konyhai asztali csendéleteknek ez a típusa mindenesetre mediterrán eredetű, s jóval a XVII. század közepe előttől, sőt már a XVI. század végéről ismert. Láthatott-e és egyáltalán megpróbálhattott-e ilyet itthon alkotni egy erdélyi vagy más hazai festő? Sem Bogdánytól, sem a Vejéttől Stranover Tóbiástól nem ismerünk ilyeneket. Az ő nevüket bizvást törölhetjük a számba jöhető lehetőségek közül. Tóbiás apját, Stranover Jeremiásét viszont egyelőre megtarthatjuk, bár az ő szerzősége is nagyon kérdéses. A két kép ugyanis az ő nagyszebeni, első festő-legényi jelentkezése idejénél (1675) is korábbinak tűnik.[3] Meggondolásra csak az a körülmény írt, hogy a Brukenthal-gyűjteményben hagyományosan Jeremiással hozták kapcsolatba a két festményt és éppen nem a nála ismertebb fiával. A fiútól, Tóbiástól pedig egyetlen csendélet sem jutott Brukenthal báró gyűjteményébe.[4] A hagyomány tehát függetlennek látszik a fiú csendéletfestői híretől — így talán igaza is lehet.

Erdélyi eredetű egy másik kép is, amelyet csak fényképről ismerünk. Ez négy almát és gesztenyét ábrázol egyszínű terítővel letakart asztalon. A kerek termékek ezúttal se takarják egymást és más-más nézetből mutatkoznak. Ez az ábrázolási mód is a XVII. századból származik. Ilyen analitikus módon, a természet legegyszerűbb ajándékaira redukált figyelemmel festették a korai francia csendéleteket. Hogy a szerény csemegé-



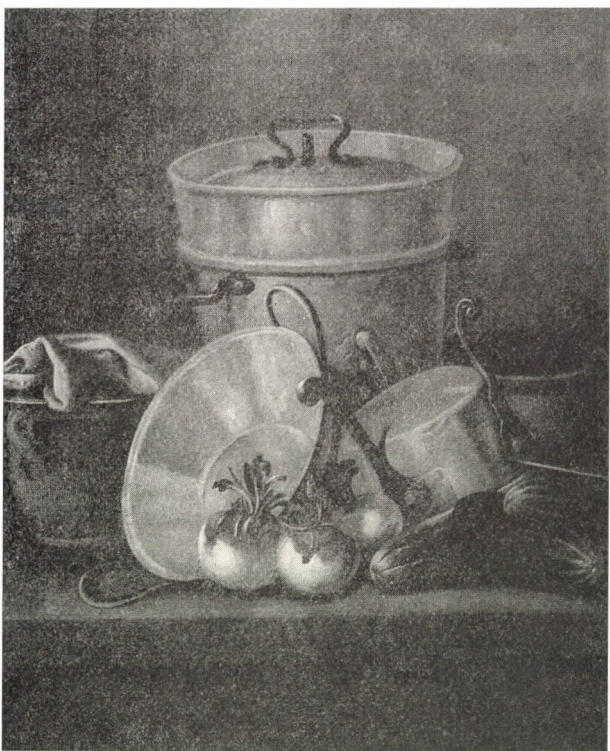
4. Griessler, Laurenz (1622—1690): Csendélet gombákkal és spárgákkal, 1688. Magyar magántulajdonban



5. Eperjesi festő, XVII—XVIII. század: Konyhai csendélet csigákkal, halakkal és tojásokkal, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



7. Eperjesi festő, XVII—XVIII. század: Konyhai csendélet fonatos üvegekkel zellerekkel és citromokkal, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



6. Eperjesi festő, XVII—XVIII. század: Konyhai csendélet rézfazékkal és lábasokkal, rettekkel és uborkával, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria

nek ez a képe valóban még a XVII. században készült-e, azt csak az eredeti ismeretében lehetne eldönteni. A kép egykor föltehetően a tancsi (Tanciu, a Mezőségen, Románia) udvarház berendezéséhez tartozott.[5]

Erdélyt megjárt alkotás Lorenz Griessler Gombás csendélet spárgával és árticsókával képe is, 1688-ból.[6] Korábban Luzsénszky Pál gyűjteményében őrizték, mint a „németalföldi iskola” emlékét. A festőnek más fennmaradt munkáját egyelőre nem ismerjük. Ő maga Bécsben élt, katolikus volt; 1622-ben született, mert 1690-ben 68 évesen halt meg ugyanott, ahol különben 1664-ben egyéves fia, Franz is elhunyt.[7] Magyarországhoz több szál is fűzhette, mert ruszti és soproni munkáit csak a helyi céhek engedélyével végezhetette — s talán magyar kapcsolataihoz számítható idejutott csendélete is.[8] Valószínűleg ismert valamit a németalföldi, a holland „monochrome banquetje” festői köréből, talán járt is a Németalföldön, ahol például Adriaen Coorte ugyanebben az időben készítette spárgás és gyümölcs-csendéleteit.[9] Az ilyen gombás asztali jelenetek azonban keletibbre is ismertek voltak. A Morvaországban működött spanyol művész, Celestin Ximenes egy kucsmagombás csendélete 1697-ből igen hasonló Griessler képéhez (Rájec nad Svitarov CS).[10] Ha a bécsi festő képe az eddig ismert legkorábbi bécsi hazai csendélet, akkor ez a tény érdekesen egybevág azzal, hogy a cseh—morva területen a legrégebbi ilyen hazai mű 1690-ből való (Peter Keck: Csendélet szőlőfürtökkel és diókkal, Orlik).[11]

Az ennél is korábbi csendéleteket Bécsben egy Magyarország felől érkezett Rembrandt-tanítvány alkotta, Christoph Paudiss az 1660—61-es években. Néhány műve maradt — vagy készült csak, a műfaj remeklése. Szegény-legény csendéletek, szinte kérkedően igénytelen tárgyakkal, a csavargók és zsoldosok tarisznáinak kelteivel. Rembrandt biblikus és aranyoshatású fényei ezüstös, csaknem szürreális, halottaknap megvilágításá lettek rajtuk, hogy tűnő hagyatékká változtassák egy tán örökre eltávozott tulajdonos dolgait. A festő pedig



8. Peter Strudel köre, 1710—1720 körül: *Amor és egy puttó Diána mellszobrát koszorúzza*, Budapest Magyar Nemzeti Galéria

éppen nem mutatott ellágyulást a megemlékezésben, mert kijózanító, sőt leplező volt a megmutatásban. Racionális festői halotti beszédet emelt költői magaslatra. Az ut pictura poesis olyan tucategyénekre utalt, akik nem jószántukból böjtölték át a sorsukat.

Böjt és megtartóztatás gondolata amúgy is gyakori háttere a hallgatólag valók ábrázolásának, főleg a protestáns hitű művészek körében. A túl széles világ kísértéseit kizárva a festői figyelem örömmel húzódtott meg egy asztal vagy kamra sarkánál, ahol a kis tárgyak és a föld termékeinek intését találta meg, — a konyhában néha együtt a receptet és a tiltást, a böjt fegyelmét. Három eperjesi eredetű és összetartozó konyhai tárgycsoport azt látszik bemutatni, milyen étkek fogyasztandók a megtartóztatást kívánó időben, vagy legalábbis tűrhetők akkor.[12] Az üres rézedények, retkek és uborkák és nagypénteki étrendre is utalhatnának az egyik asztalon. A másikon almák, csigák, halak, tojás, sajt és hagyma, — afféle böjtös ételek, háttérükben a sajtár ugyancsak tejjéle tartója. A harmadik együttes zöldsegei (citrom, körte) mellett sajt, belsőség (?) és kopasztott fürjcskék, sőt borospalackok is láthatók — egyrészt kalóriadiúsabb, másrészt megengedőbb soványító kúra ajánlatai.[13] A fehér kendők különösen ügyetlenül festettek, az edények és fonott dolgok meg szinte iparos-igyekezettel készültek. A színek tompítottak.

Piszkos fehér, szürkés barna, kevés zöld és bátortalan sárga foltok a jellemzőek, amelyeket feketébe hajló sötét részletek szigorítanak. Mintha a szem színes örömet is puritán meggondolás fékezte volna, az önkéntelenül összerendezett konyhai kellékeket kimértség, a buzgón jó beosztás házas és szűk körű szelleme környezi. Ebben az esetben alig lehet kétségünk: ha valóban polgári eredetű és célú csendéletek adódtak Magyarországon, akkor ezek azokból valók. Korukra nézve egyelőre nehéz az állásfoglalás. Több hazai analógia ismerete lenne szükséges. Távlatból Martin Dichtl (műk. 1661—1672 körül) működésével lehetne némiképpen párhuzamba állítani az eperjesi csendéleteket, legalábbis ami festésük legkorábbi dátumát illeti.[14] Óvatosságra int azonban az a tény, hogy az eperjesi Kramer család például még a XVIII. században is igencsak az előző század szellemében alkotta arcképeit és ezt megtehették ők is, mások is alkalmi csendéleteikkel is. A család egyik XVII. századi festő tagját, Kramer Pétert viszont 1646-ban említi egy adat Eperjesen.[15] A képek lehetséges szerzői közül őt sem zárhatjuk ki.

A Magyar Nemzeti Galéria új szerzeménye egy „Ámor és egy puttó Diana szobrát koszorúzza” — tárgyú kép.[16] Egykor lépcsőház vagy terem díszül szolgálhatott és valószínűleg sorozathoz tartozott. Az ábrázolás mindjárt nagyon rokonnak tűnik Peter Strudel eddigi költő műveivel s ha nem is saját kezű alkotás, megérdemli, hogy a bécsi Képzőművészeti Akadémia alapítójának emlékéül az állandó kiállításon szerepeljen. Strudel karriere valójában ugyanis köztudomásúan Magyarországon kezdődött, Buda felszabadításakor 1686-ban. A művész testvérével, Dominik-kal részt vett az ostromban; a nemesi önkéntesek közül barátokat és több későbbi megrendelőt szerzett, — így az akkoriban a hadtápról gondoskodó Rabatta-gróftól.[17] Hadi, rangszerző, kereskedelmi, ipari és művészeti vállalkozás a festő-szobrász kezén úgyszólván mindig együtt járt: ő maga előbb „cavagliere”, aztán „Reichsfreiherr”, és később még a grófi címre is pályázott. Strudel Budán is rögtön megvetette a lábát. Házakat, telkeket igényelt és kapott, mész- és téglát meg papírmalmot akart üzemeltetni, szeszt főzni, építkezni, erdőt szerezni, országos térképet készíteni; — testvére hasonlókat és az a roppant összeg, 80 000 forint, amelyet Dominik Strudelnek a Kamara az alsó-magyarországi bányavárosok vízemelő szerkezeteiért fizetett, arra mutat, hogy az általa épített gépek működőképesek voltak.[18] Ezek úgy látszik a lovak munkáját már Joseph Emanuel Fischer von Erlach itteni megjelenése előtt — részben legalábbis — fölöslegessé tették. A Strudelek tisztában voltak koruk gazdasági irányzatával, elveivel s a merkantilizmus korában I. Lipót udvarában vállalkozásaik kézenfekvőnek bizonyultak, — ahogyan ezt Manfred Koller kitűnő, még kéziratos monográfiája részletesen elemzi. A strudeli vállalkozások pedig igen sokrétűek: az Akadémia alapításán kívül a szobrászatban (Paul Strudel), az építészetben, haditechnikában, színház-alapításban, a bányászat többféle ágában, a műkereskedelemben és műtárgy-restaurálásban mind jelentősek voltak. Peter Strudel képei közül eddig háromról tudni, hogy Magyarországra jutott. Az első, egy Szent József-oltárképet maga az ünnepelt prédikátor Marco d'Aviano hozta körmenetben Budára 1699-ben; — aztán egy, a Felvidéken állt Eszterházy-kastélyból származott „Két szatírral küzdő puttó”-képe jutott bécsi magántulajdonba; — végül „Két puttó virágokkal”-képe egy Pozsony melletti (Baron Baier tulajdonában egykor) kastélyból, adatból ismeretes.[19] A Magyar Nemzeti Galéria képét a Strudel műhelynek valószínűleg az a munkatársa festette, aki egy nyugat-magyarországi Battyány-kastély két dekoratív képét is készítette (M. Koller szíves közlése, fénykép alapján).

A Strudel-közeli kép közlésekor szóvá kell tennem egy hiányérzetemet. Eddig ugyanis egyetlen egy hazai vadász-zsákmányt bemutató csendélet sem került elő. Ennyire hiányoztak volna ezek a hazai kastély-kultúrából? Lehet hogy a hazai szükségleteket az 1698 óta Bécsben működött Franz Werner Tamm (aki Peter Strudel puttós képeit is gyakran látta el csendéleti részletekkel),



9. Gamauf (Kamauf) Lőrinc Frigyes (működött 1728—67 körül): Csendélet szőlőfürtökkel és madárral. Magyar magántulajdonban

vagy a Bécsben is letelepült Hamilton-család tagjai, vagy az ugyancsak nemzetközi ágazású Roos-család tagjai elégitették ki. A népi életképek nagy részét is importálták: Giacomo Cipper alighanem kereskedelmi úton látta el Magyarországot műveivel. Olybá vehetnénk, hogy a csendélet mint „polgári műfaj” idehaza is csupán polgári körből sorozta mestereit és vásárlóit. A látszat persze hamis. Korántsem ilyen egyértelmű a műfaj kialakulása sem Spanyolországban, sem Flandriában, sem a német földön.[20] Magyarországon a helyzet — persze jóval szerényebb méretekben és jelentőségben — a cseh — morva és (Bécsét kivéve) a közelebbi osztrák területekhez hasonló.[21] A céhes művészek foglalkoztak a tárgyi világ bemutatásával. Azok, akik rendszeren az arcképek iránti igényt is kielégítették. Az arcképeket mindig megrendelésre készítették — és a csendéletek egy részét is. A helyi festők persze polgárok és így „polgáriak”, de éppen a csendéletek nagy többsége nemesi és főnemesi rezidenciákban talált otthonra. A műfaj hazai kutatásában tehát valóban a hazai polgári-művészeket, vagy inkább művész-polgárokat keressük, de ezeket természetesen legtöbbször nemesi mecénásokkal és részben vevőkörrel találjuk meg.

Arcképek és gyümölcsös csendéletek voltak specializációi a pozsonyi „bürgerlicher Mahler” Kamauf Lőrinc Frigyesnek is (működött 1728—67 között).[22] Arcképeit egyelőre nem ismerjük. Egy „Szőlőfürtök, fran-

ciabarackok, fügek, sütemények és flaskó asztalon” képe a Magyar Nemzeti Galériába jutott.[23] Másik, jelzett képe 1739-ből magántulajdonból merült föl és kissé keményen festett szőlőfürtöket, leveleket és egy madarat ábrázol. A festmény a Galéria állandó kiállításán két évig szerepelt.[24]

A kassai Izbéghegyi Vörös István (adatok róla 1728—1756 között) a század egyik legjobb hazai festője.[25] Csendéleteiről korábban csak a források szóltak, míg az 1962-es budapesti Csendélet-kiállításon elő nem bukkant két ilyen műve.[26] Az egyik rákok, barackok, almák, körte és ribizlibogyós ág együttese asztalon, sötét háttér előtt. A másik szőlőfürtök, szilvakkal terhelt ág és barackok halma. Egyik ábrázolás sem teres. A dolgok az előtérbe szorulnak. Az elrendezés eléggé merev. A késő gótikus betűmintákat rakták így ki figurákból a rajzolók és metszők, ahogyan Vörös István a gyümölcsöket csoportosította; mintha különös anagrammákat vagy pictogramokat kívánt volna megformálni velük. De a merevségek mellett is rangos festő képei állnak előttünk, — ma hagyatékként a győri Xantus János Múzeum tulajdonában. 1971-ben a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria vásárolta meg egyik, 1734-ből jelzett képét.[27] Ezt a csendéletet igazságosan méltatta úgy előbb Magda Keleti, majd Karol Vaculik, hogy ebben a műfajban itt a legjobb európai színvonalat képviselő hazai alkotással van dolgunk.[28] Végre egy minden szok-

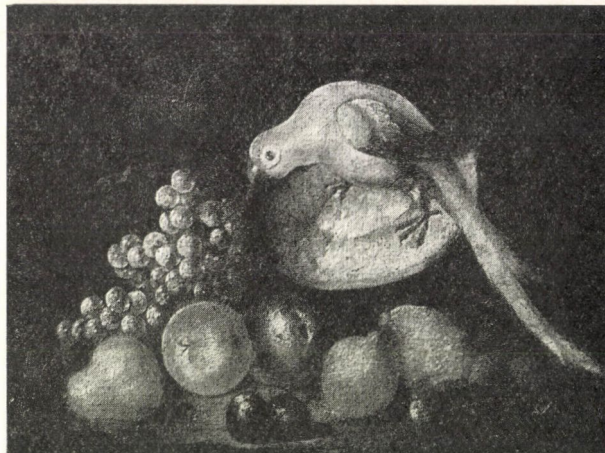


10. Gamauf (Kamauf) Lőrinc Frigyes (működött 1728—67 körül): Csendélet szőlővel, őszibarackkal, fügevél és fonatos flaskóval, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



11. Bogdány Jakab (1660—1724): Két arara, kakadu és szajkó gyümölcsökkel. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, új szerzemény

ványosat meghaladó, igényes, reprezentatív magyarországi természet-ábrázolás! A természet darabjai ezen a képen is válogatottak, mint egy mezőgazdasági kiállításon, de most különösen sikerült ez a rendezői és festői takarékoság. A termékek összetétele is egyéni. A rücskös és simahajú tökök és uborkák csoportja mögött szármakó és levágott végű fatörzsön két zöld harkály; — a sarokban pedig foltos zöld béka látható. Az olasz csendéletfestés Tamm által közvetített hatására gondolhatnánk Vörös István e képen? A zöld és sárga színek, a festés óvatosan oldottabb módja az itáliai harsogóbb példákat idézi: Gian Battista Ruoppolo (1629—1693) egyes műveit (mint pl. a nápolyi Museo di San Martino-belit,



12. Magyar festő, XVIII. század első fele: Csendélet gyümölcsökkel és papagájjal, Magyar Nemzeti Galéria

ezen is ilyenféle fatörzs részletével)[29] vagy Baldassare de Caro-t (1689—1750), akinek „Vadászsákmány tőkökkel” képe (Bologna, Molinari—Pradelli-gyűjtemény)[30] öse lehetne a gómori születésű művész pozsonyi munkájának. Vörös ezt a művét és hasonlókat, párdarabokként a Forgách-grófoknak festette, a ghymes (vált Nyitra megye, Jelenci pri Nitre, CS) és a szentmihályi kastélyok díszéül.[31] Mindenesetre különös, hogy európai magasabb szintet helyi festő éppen csendélettel érjen el.

Az eddig ismert három képhez nagy valószínűséggel társítható egy negyedik is.[32] Ez kőparkányon franciabarackokkal terhelt faágat, piros és fehér szőlőfürtöket sorakoztat föl, parkháttér előtt. Az alábbi képekkel való rokonság főleg a gyümölcsök bemutatásában mutatkozik. A festő a szőlőfürtöket, barackokat, szilvát, ribizlit mind ágastól-levelestől rendezte el képein, rendesen az előtérbe. A levelek frissek, ernyőszerűen ágaskodnak és a gyümölcsök az ágakon elsősorban mintha a jó termés szemléltetésére vonulnának föl. Mint csendélet-festő, a kassai mester gazda-szemmel nézett. Egy vidéki és egyszerű barokk kerti mintagazdaság részlet-eredményeit idézik Izbéggy Vörös gyümölchalmazai.

Gyengébb, de hasonló jellegű képet ismerünk a tápiószelvi Blaskovich-gyűjteményből, amely alighanem ugyancsak Vörös István körében, hatósugarában és korában készült.[33]

Forgách Pál — még mint nagyváradi püspök, 1748—57 között festette az eddig ismert legkorábbi hazai *trompe l'oeil*-t a saját kis gyűjteményéről (ma a vöröskői [Cerveny Kamen-i] várban).[34] A „Kleinodienschränken”-nek, mint csendéleteknek ezt a fajtáját a hamburgi Johann Georg Hinz (1666—1700 között) variálta több képen:[35] — aztán Franziscus Gysbrechts-tól is ismert számos fali-szekrény-kép.[36] Itáliában is van erre példa: a firenzei Opificio delle Pietre Dure „Gyűjteményes szekrény”-csendélete a XVIII. század közepéről.[37] Franciaországból meg a Rennes-i Múzeum „*Trompe l'oeil* Herkules szoborral gyűjteményes szekrényben”-képe (Jean Valette-Penot-tól, 1710—1777 után).[38] Forgách püspök festője bizonyára látott ezek közül valamit, — talán éppen a Hinz-i példából. A magyarországi festő kezén a példából jámbor és családias környezetű szoba-részlet kerekedett. A szekrény tetején különös megihitséggel körték és almák sorakoznak és egyszerű sorukat csak egy csésze töri meg. A szekrény előtti instanciáról hiányzik írójának — nyilván a kép festőjének — a neve. Nincs egészen kizárva, hogy ez a kép is Izbéggy Vörös Istvántól való, hiszen még életében készült és Forgách püspök vagy rokonai is foglalkoztatták a festőt. Ez a *trompe l'oeil* persze eléggé elmarad Izbégi pozsonyi csendélete mögött.



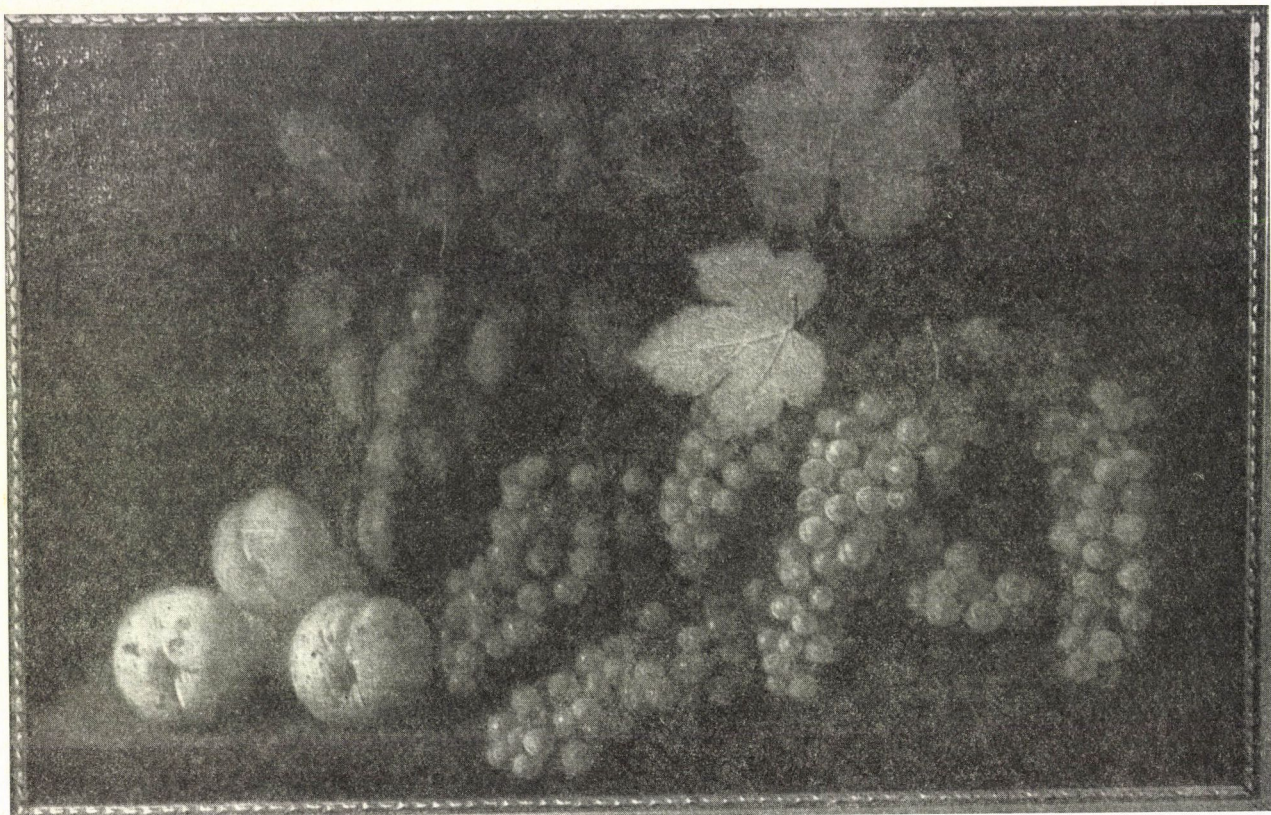
13. Izbéghy (Vörös) István (műk. 1725—56 körül): Tökök, uborkák és szamárkóro két zöld harkállyal, Pozsony, Szlovák Nemzeti Galéria

Két képével a budai polgár és királyi tanácsos Stettner Gábor fésrő-dilettáns (1740—1815) működése is körvonalazható.[39] Egyik csendélete a még a századforduló óta szokásos kővázás, faragott-pilléres, dekoratív és dús virágokat fősorakoztató típus késői terméke.[40] Mint minden dilettáns, Stettner is ügyetlenül ábrázolt teret és tömegeket, míg egyfajta virtuóz technika felületes ismeretében tetszetősen festette a felületi részleteket. Virágcsendélete az éppen itthon nem ismert virágképeknek bizonyára ritka és késői emléke. (Magyar Nemzeti Galéria) A tanácsos úr másik műve 1775-ben készült (Magyar Nemzeti Galéria). Metszett üvegserleg és poharak, ötvösművű kancsó porcelán tálon gyümölcsökkel és félig hámozott citrom csoportosulnak gyűrt terítőn és márványasztalon. A háttér indás-növényes-fás fal, amely kényszerű lezárása a kísérletezésnek, hogy a száz évvel korábbi németalföldi asztali jeleneteket megidézze.[41] Stettner két festményéből valamiképp egy áhított és gazdagabb, jobb, de ferdén elképzelt polgári környezet nosztalgiaja szól. Ez a budai polgár és ecsetforgató szemmel láthatóan affektált hajlandóságú volt.

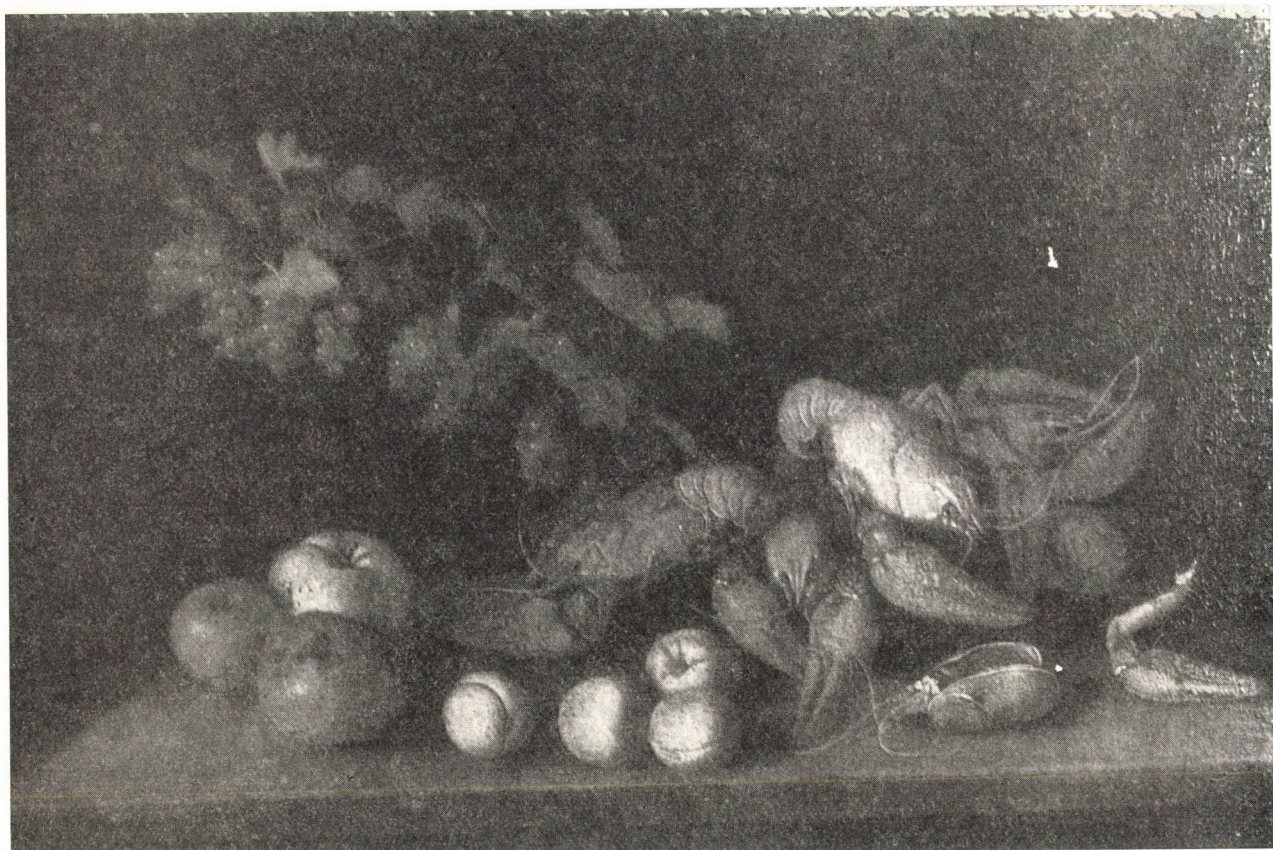
Az idősebb Dorfmeister Istvántól 1762-ből, Sopronba települése évéből maradt fenn egy Vanitas-csendélet (újabbán a Magyar Nemzeti Galériában).[42] A szürkés-barna koponya, a törött pohár és a kottalapok barna tónusú, lendületesen festett, látomása szomorúságot suggerál. Dorfmeister csendéletéből hiányzik a műfajra minden esetben jellemző intimitás. A kép olyan, mintha egy Kálvária-jelenet részletének készült volna — szinte anyagtalannított tárgyai a korai Maulbertsch-művek fes-

tett ruháival, dolgaival rokonok. A Troger—Maulbertsch-i festőkörből érthetően hiányzott a csendélet-festés — hiszen a freskók építészeti részleteiben föltűnő, különben pompás vázáz virágcsokrokat, mint például a győri székesegyház boltozatán láthatókat — nem vehetjük igazán ide. Ha egyáltalán mégis akadna kivétel, akkor a soproni festő Vanitas-a az. A vizionárius freskó és oltárképfestés ezen a példán eljutott műfaji határáig: külsőleg csendélet ugyan, értelmében egy oltármű rész mondanivalóját és szellemét hordozza. Lehet-e magukat a tárgyakat a túlvilág fényében és felől szemlélni? Ez alapjában ellentétes a *natura morta* szemléletével. Ritka eset, hogy az ellentmondás festőien sikeresen feloldható legyen. Ez itt sikerült. Egy kultusz-kép darabját keverékké formálva, a tárgyak *transi*-ját látjuk. A prágai Wenzel Lorenz Reiner (1698—1743) *œuvre*-jében ötven évvel korábban ugyanilyen kivételesen áll egy Vanitas-csendélet (Prága, Nemzeti Galéria), Dorfmeister művének egyenes ági őse.[43]

Talán a dunántúli mester az alkotója egy sokkal kevésbé erőteljes és alig eredeti csendéletnek is, a gyermekölő Heródesről. A kompozíció Giuseppe Arcimboldo két évszázaddal korábbi Heródes-képét használta mintául — talán éppen azt a példányt, amelyet Soprontól nem messze a Bécsújhely melletti Sebenstein kastélyban őriztek.[44] A késő barokk kép festője nem érezte elégnek a példa alapötletét, ezért a fejet — klasszicizáló módon! — keretes fali fülke elé állította.[45] A kereten félreértések elkerülése végett írásban is megbélyegezte a horror-alak fantom képét. A fali fülke ugyan közel két



14. Izbég (Vörös) István (műk. 1725—56 körül): Csendélet szőlővel és őszibarackokkal, Győr, Xantus János Múzeum



15. Izbég (Vörös) István (műk. 1725—56 körül): Rákok, almák, körte és szőlő őszibarackokkal. Győr, Xantus János Múzeum

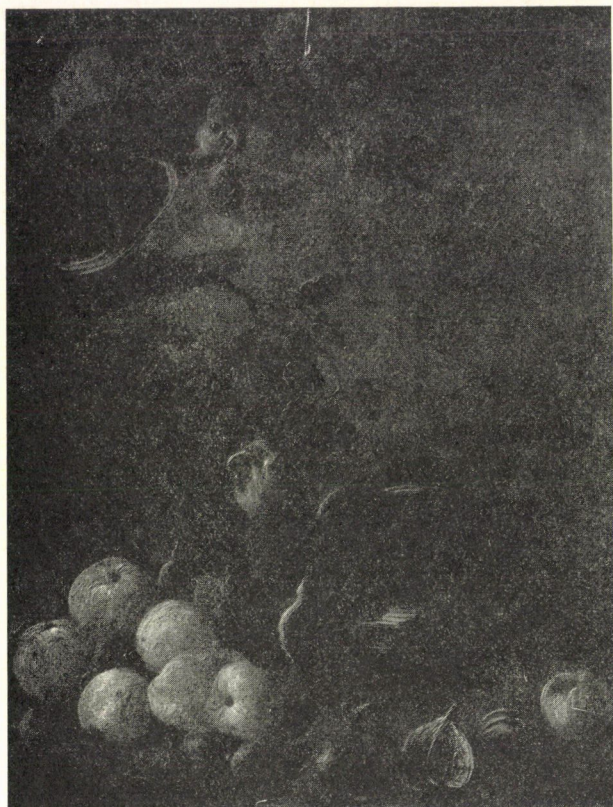


16. Izbéghy (Vörös) István köre (műk. 1725—56 körül): Csendélet franciabarackággal és szőlővel. Magyar magántulajdonban

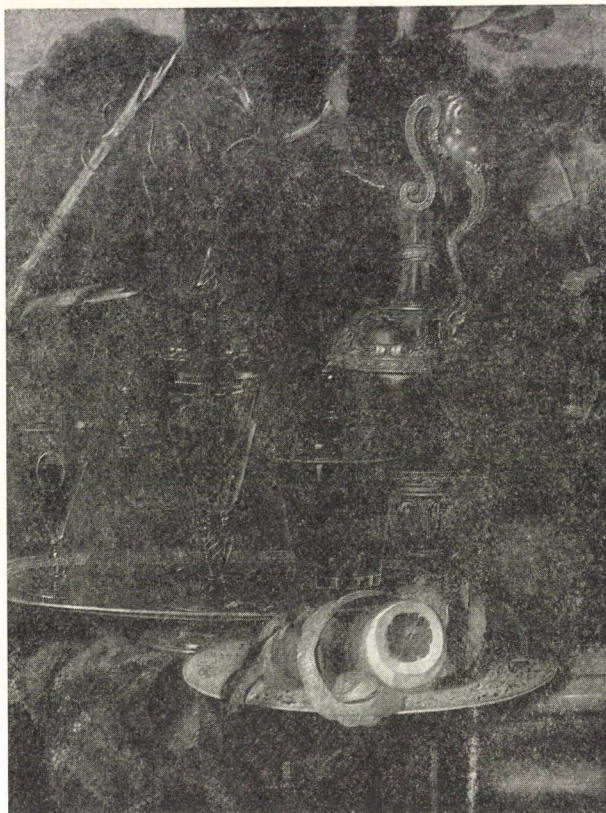
évszázada volt akkor már gyakori csendéleti színtér, de virágok, tárgyak és nem különleges montázs-konstrukciók számára. A jámbor — vagy inkább népies — döbbenet fölkeltése ezúttal kisiklatta a festőt. A keret afféle siri világ bejárata és Herodes halotti diadalíve; magyarázkodó asszociációk, amelyek akaratlanul a XX. századi forradalmi, megbélyegző plakátok hatását próbálták megelőlegezni. Ha valóban Dorfmeister festette a képet, alighanem jóval később készíthette a Vanitásnál. A Heródes-fejben ugyanis az ájtatos célú racionalista meggondolások sülték el rosszul a hatás érdekében. Persze a festői tudás se tudta ezeket a meggondolásokat követni.

Volt, aki nyugatabbra tanult és ez segített áthidalni számára az egymással szembenező pólusokat. Racionalizmus és kegyesség a foglalat a Pozsonyba települt Mőgel (Megel) Eliás művészetének, amelynek egyelőre csak a csendélet festői oldaláról van fogalmunk. De akármi-lyen lehetett a többi — hiszen freskóit és oltárképeit is említik — a hallgatólag dolgokról készített ábrázolásai kimerítő jellemzést nyújtanak „az élete virágában elhalt” mesterről.[46] Mőgel svájci születésű és szorgalmas művész volt. A művészi és mesterségbeli szorgalom immár polgári erény és egyfajta házias gondosság jele. Ez az erény a legjobban mutatkozhatott meg a csaliképekben, a *trompe l'oeil*-ökben. Főleg az olyanokban, amilyeneket az egykori svájci új hazájában szinte küldetésszerű el-

szánással füstögetett. Ő ugyanis nem állt heroikusan és hasadásra hajlamos tudattal két korszak határán; őt csupán szűkkörű, derék és kisszerű jobbratörekvés hatotta át. A *trompe l'oeil*-öknek mintegy egy évszázados formáját bizonyára azok svájci változatából, az idősebb Johann Gaspar Füssli (1706—1782) zürichi műhelyéből és közvetlen köréből ismerhette.[47] Már a művészeti író és rajzot, festést tanító zürichi mester *Quodlibet*-jeit is áthatotta valami népművelő, művészetnevelői szándék. Van az ilyen képeken egyszerre láthatóan minden, ami műérteni szándékozót érdekelhet: a legkülönbébb technikájú metszetek és karcok, festmények, papírfajták és anyagok, gondolatébresztő csoportosításban, mint egy iskolai szertár részlete. Régebbi és újabb arcképek, tájak műhelyszerű közvetlenséggel helyezkedtek el a gyalultnak festett deszkafalakon, amelyek mini-kiállításá fogják össze az ábrázolásokat és a tárgyakat. A századokkal korábbi „Kunst und Raritätenkammer”-eknek ezekben a késői és kispolgári leszármazottjaiban némi festői önirónia is megnyilvánult. A valóságot mímelő festői tükör éppen pontosságánál fogva és álságos képe miatt cinkos bizalmassággal is kacintott a nézőre. Az aprólékos imitáció már-már karikírozza is egészükben és részleteikben a dolgokat, magukat az arcképeket, az időtől megviselt szerény anyagú tárgyakat, a véletlent, ahogy ezek egymás mellé kerültek. A *trompe l'oeil* svájci fajtája a naív és tudálékos szemlélőhöz egyaránt alkal-



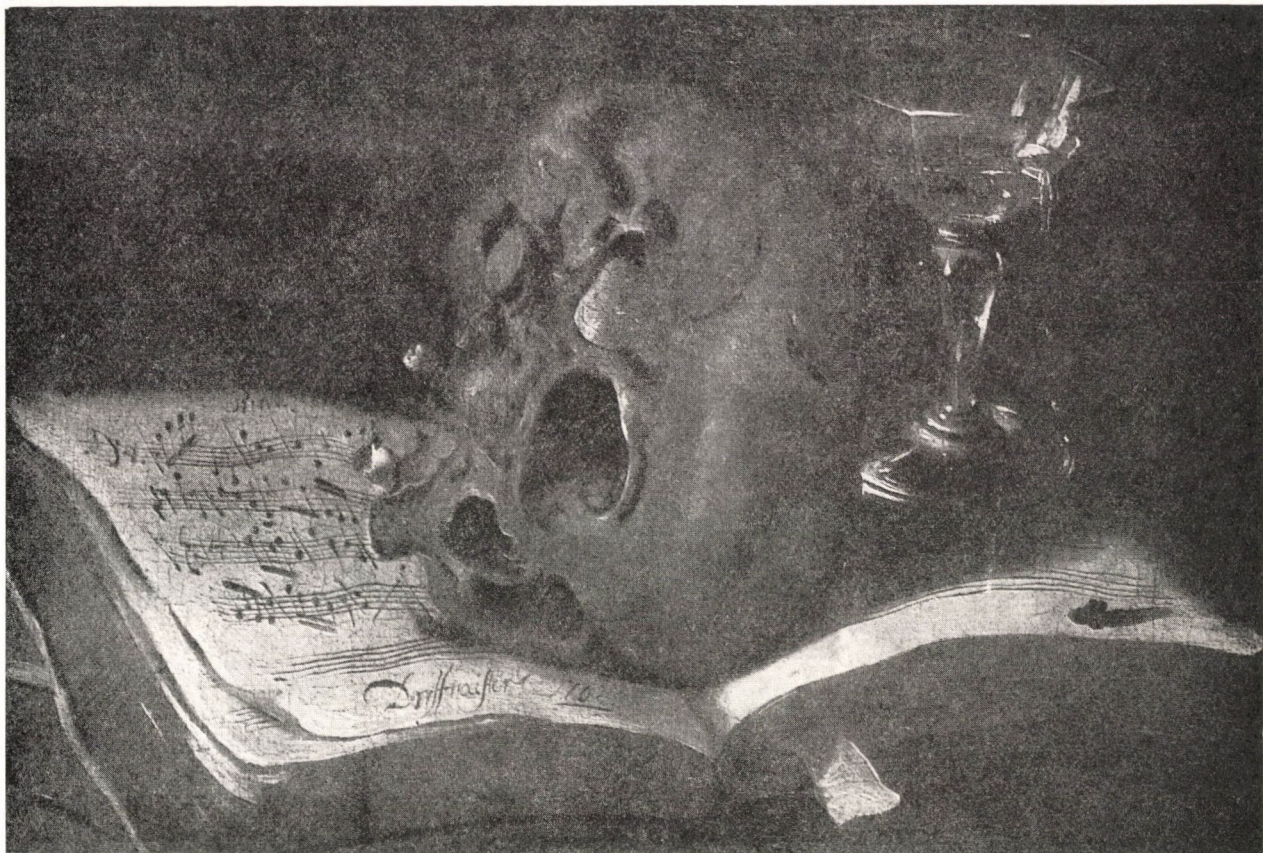
17. Izbéghy (Vörös) István: köre (műk. 1725—56 körül)
Madaras csendélet, Tápiószele, Blaskovich Múzeum



19. Stettner Gábor (1740—1815): Asztali csendélet fém-
hancsóval, üvegserleggel, poharakkal és tálon gyümölcsökkel,
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



18. Stettner Gábor (1740—1815): Virágcsendélet gyümölcsökkel. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria



20. Dorfmeister István (1729—1797): *Vanitas-csendélet koponyával és pohárral*, 1762. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (kölcsön)



21. Dorfmeister István (1729—1797): *Heródes feje*. Magyar magántulajdonban

mazkodott. Mindkettőjüket a színt és a megdöbbenő valóság-játszás pantomímjával csábította. Füssli maga és körének tagjai ilyen képeikkel festő-clown-oknak tűnhetnek szemünkben, akik verista mutatványokkal próbálták felébreszteni közönségükben a festészet iránti polgári érdeklődést. Úgy látszik „nevelői” gyakorlatuk megelőzte az iskolákét. Honfitársuk, Pestalozzi még kisfiú volt akkoriban.

Mögel is ezt az utat járta, de Pozsonyban. Itt a jobbra való törekvés inkább csak a plébániák körüli úton járhatott, ha csupán polgári sorsú volt. Nagyobb festői ablak errefelé úgy sem nyílt a világra. Az oltárképek és freskók a föntit és túlvilágit feszegették. Az egyéni festői mondanivaló a szó szoros értelmében a sarokba, azaz az ez esetben festett falhoz szorult. A festő-polgár nem ablakon nyitott, hanem passziánszot játszott benne a falon pár meghitt és olcsó dologgal. A látszólag véletlenül összerakott tárgyak tanulsága Pozsonyban tehát hitbeli színezetű. Mögel ezekkel a képeivel nemcsak a közízlést művelte volt, hanem a kegyes indulatot is szolgálta. A *trompe l'oeil*, amelynek pár francia darabja a forradalmat megelőzően már politikai tanulsággal született, — a magyar fővárosban annál valamivel korábban még vallásos missziót is teljesített. A csali kép milliót alakított az ájtatos metszetek köré; festői műalkotássá emelte és avatta a középkor óta a szobában oly kedvvel elhelyezett, sokszorosított papír-szentképeket. Föltételezhetjük, hogy ezek a pozsonyi eredetű képek az első általános és főleg polgári érdeklődésre számot tartó, népszerű csendéletekként kerültek eladásra — azaz műtárgypiacot nyitottak.

A művész eddig ismert legkorábbi művén Elias Megel-nek írta magát 1760-ban. A metszet, amelyet a szokványos sárgaerezésű deszkafalon ábrázolt rajta, Piazzetta után készült és Szent Pétert mutatja. A kép ezúttal



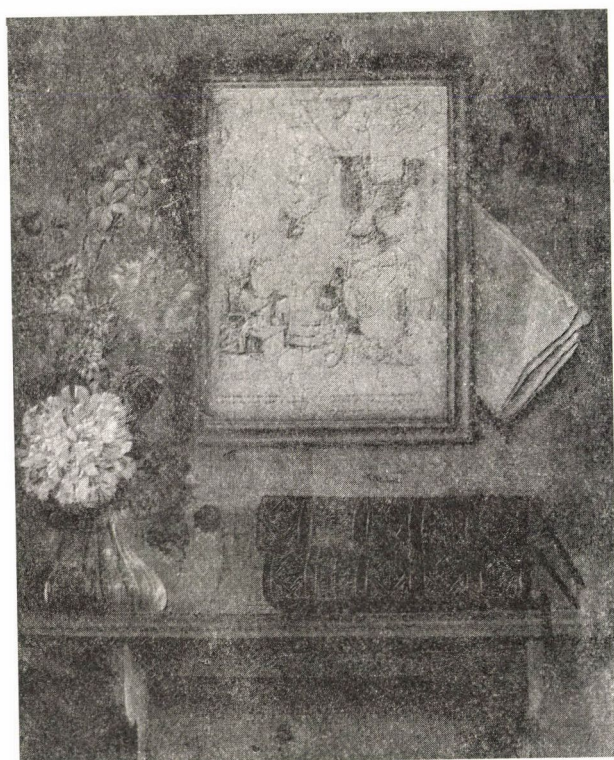
22. Mögel Éliás (műk. 1760—1775 körül): Trompe l'oeil Szt. Pétert ábrázoló metszettel, 1760. Magyar magántulajdonban



24. Mögel Éliás (műk. 1760—1775 körül): Trompe l'oeil Szt. Ferencet ábrázoló metszettel. Magyar magántulajdonban



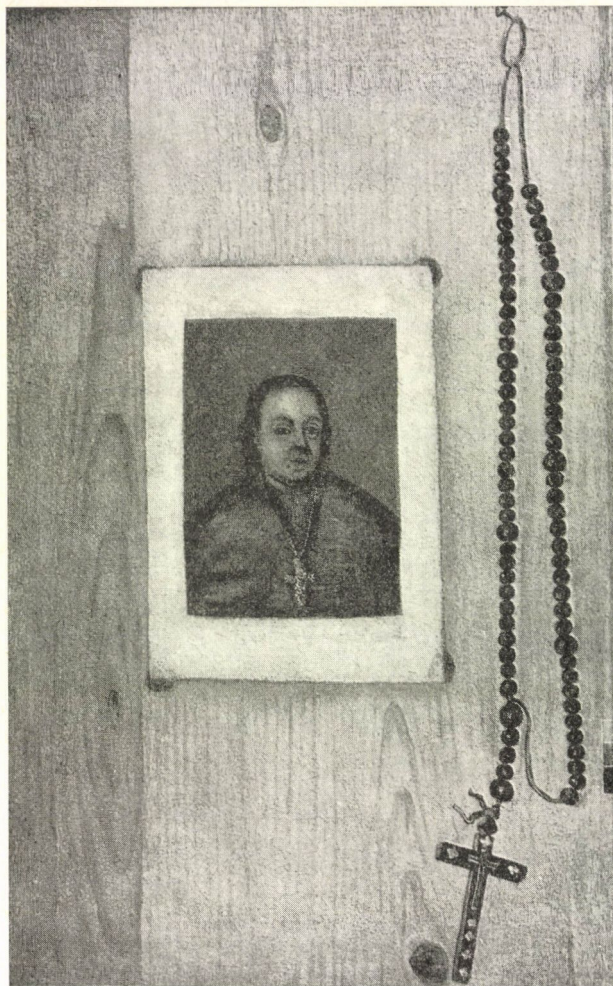
23. Mögel Éliás (műk. 1760—1775 körül): Trompe l'oeil Szt. Teréziát ábrázoló metszettel. Magyar magántulajdonban



25. Mögel Éliás (műk. 1760—1775 körül): Trompe l'oeil genre jelenetes metszettel. Magyar magántulajdonban



26. Mögel Éliás (műk. 1760—1775 körül): Trompe l'oeil koponyával és fájdalmas Mária-metszettel.
Magyar magántulajdonban



27. Mögel Éliás (műk. 1760–1775 körül): *Trompe l'oeil* Esterházy Károly püspököt ábrázoló metszettel. Eger, Dobó István Vármúzeum Képtára

nagyságában is a valót követő.[48] A lap rajta megközelítően „életnagyságú”. — Még az 1760-as évekből származhat két párdarab *trompe l'oeil*. Egyiken csokorra kötött szalagon — mint az idősebb Füssli hasonló képein — függő fekete keretes metszet, Assisi Szent Ferenc halálának jelenetével. A kompozíció Maulbertschtől, a metszet-reprodukálás J. G. Haidtól az 1762 körüli időből.[49] Az élet törekénységét és a mulandóságot hangsúlyozandó, a metszetkép üvegje törött; előtte lentebb a polcon koponya, fészület, oldalt a vázában gyorsan hervadó virágok. Balra szegre akasztott olvasó. A másik képen hasonló keretben, szalagcsokorral Szent Teréz-metszet, előtte lent a polcon írószerszámokkal, könyvekkel, papírokkal s oldalt ugyancsak a múlt időre utaló zsebórával és ollóval.[50] Egy harmadik kép ebből a polcos, éppen a Füsslihez és köréhez hasonló fajtából, holland zsánerkép utáni metszetet mutat keretében, amely mögé újságot dugott a tulajdonos. A polcokskán most üvegváza áll kerti virágokkal és Miller's Gärtnerlexikonának két kötete. A kegyes tanulság helyét elmaradt, hogy helyet adjon Candid belenyugvó bölcsességének. A virágok megfestésétől nem tagadhatjuk meg a virtuozitás elismerését.[51] A falon ábrázolt rézkarc Cornelis Dusart népszerű „Kopster” lapja 1695-ből.

Egy negyedik deszkafali festő-filozofálást is bemutathatunk.[52] Ennek polca közepén újra koponya van, a törekény üvegflaskóban virágok, aztán mellettük két könyv, egy cinege, a falon meg a Fájdalmas Mária-ról való metszet. A mulandóságnak állított házias oltárpolec pe-

dáns és némiképp szentimentális. A *trompe l'oeil* műfajával mindig együtt jár egyféle szárazabb, ésszerű festői figyelem és főleg: pontosság. Mögel tudta ezt és szentimentalizmusát — racionalista módon — kegyes és népies metszetcskére bízta. Mintha nem is vállalt volna igazán közösséget a falipolc együgyűen jámborkodó mikrokozmoszával és csak leleplezni akarta volna azt. Megértő és szinte kétértelmű verizmussal állította az akkori és mai néző elé a hitbuzgó lektűrök világát, a halálra meredést. Némiképp álsággal tette? Az ilyen utólagos gyanúsítgatásoktól persze meg kell védenünk a festőt. Ő a valóságot, s éppen a betű szerinti minden kortársánál realisabban ábrázolta. Megel végre egy realista volt: a nagy mulandóság kis alkalmainak poseurje.

Az olvasó, amellyel eddig két képen is találkoztunk, egy további is megjelenik Esterházy Károly püspök papírra festett képmása mellett (Eger, a Dobó István Vármúzeum Képtára, — jelenleg kölcsön a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán).[53] E képecskével rokon modorú a váci püspökségen őrzött két metszetes *trompe l'oeil* 1773-ból (kiállítva a Szépművészeti Múzeum 1961-es Csendéletkiállításán, majd Csatkai Endre közölte őket).[54] s további két, hasonló, de átfestett és roncs állapotú a Magyar Nemzeti Galériában.[55] A soproni Pamer-émlékkönyv két ábrázolását Mögeltől ugyancsak Csatkai Endre közölte, a művész dicséretére írt verssel együtt.[56] Az alkalmi poéta ott azzal emelte ki a festőt, hogy az asztalosokat megszegényítően állított elénk deszka-falakat:

„... Herr Mögel verblendet heute
Die Tischler und die Zimmerleuthe . . .”

Hogy igazságot szolgáltatassunk neki, azért el kell ismerünk, hogy igényesebb művei a hasonló svájci és vidéki francia példák (J. L. Rosenkrauz vagy egy Gabriel Gresly, egy B. G. Lorente vagy egy Pierre Cossard) mel-



28. Pálos festő (?) XVIII. század vége: *Trompe l'oeil* a Czenstochowai kegykép másolatával. Eger, Dobó István Vármúzeum Képtára

lett is megállják a helyüket s nem tagadhatjuk, hogy a hazai festői kultúra egészében neki nem is szokványos szerep jutott.

Az előbbi képekkel rokon az Egri Képtár egy ugyancsak a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán vendégeskedő képe: deszkafalon a Czesztochowai kegykép ovális keretes barokk másával, csengővel, diszgyertyával és négy kis metszettel. A szalagsokros képalkotás vallhatna a pozsonyi mester kezére is és a kép kora ugyancsak, bár a képkeret díszei és a tárgyak elrendezése is másféle, mint az eddig ismertek. Úgyes pálos festő kegyes szándékú

művével volna dolgunk?[57] A csendélet-festés ugyanis a kolostorokban is művelőkre talált — hitbuzgalmi szándékkal persze. A kertesi (Sopron mellett? — ma Burgenland) pálos remeteszékből négy darab német fölratú, fára festett Vanitas-kép került a győri egyházmegyei gyűjteménybe, — alighanem még a XVIII. század elejéről. Nem tudni, a túlzott kegyesség vagy a mesetérsegbeli tudatlanság lúgozta-e ki belőlük az értékelhető festőiség minimumát.[58]

Mojzer Miklós

JEGYZETEK

1 Garas Klára: Magyarországi festészet a XVII. században, Bp. 1953; és *Uő.*: Magyarországi festészet a XVIII. században, Bp. 1955, — összefoglalásának idejéig a Stranover Tóbiásnak tulajdonított nagyszabedű kép-páron kívül — egyetlen hitelesen hazai csendéletet sem közöltek. *Entz Géza* tette közzé az elsőt: Magyar műgyűjteményt ábrázoló XVIII. századi festmény, Művészettörténeti Értesítő X. 1961, 193–195, majd *Csatkai Endre* az addig ismert egyetlen Kamaufot és Mőgeleket: Pozsonyi képművészek és iparművészek 1750–1850 között, Művészettörténeti Értesítő XII. 1963, 18–28.

2 1981–82-ben a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán 11 Bogdány-csendélet, illetve állatkép szerepelt, egy közülük *Pigler Andor*: Bogdány Jakab (1660–1724), Budapest 1941 monográfiáját követve kérdőjeles műveként: Csendélet tengeri rákkal. — *Vertue* ott idézett leírása: „a fine piece of a lobster, oysters, flask, 3/4 which when he painted most people much esteemd” — vonatkozhatott a londoni Christie árverésen szerepelt 1973. jún. 1. no. 37 jelzett képére (olaj, vászon 68,5×57,1 cm). Egy másik rákos csendélet Bogdánytól ugyanitt 1973. február 9-én tűnt föl, olaj, vászon 45,7×102,9 cm; — egyik sem valószínűsíti igazán a budapesti kép esetében Bogdány szerzőségét. Függyönt ugyan Bogdány is ábrázolt — kivételesen — egy képen: Virágok szobrosdísztű vázában, London, Robinson & Fischer, Bevan Sale 1938. nov. 17. no. 21, jelzett; — de függőnnyel kísért trompe-l'oeil-ös hatásokkal nem élt. A budapesti kép különben leginkább Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84) hatása alatt készült és eléggé rokon a két Gysbrechts egyes műveivel (l. a 36. jegyzetet) — főleg a függőny, a bojtok, a palackzöld, keményredőjű drapéria és az elég szárazon festett tárgyak tekintetében. Talán ugyanabban a körben készült, mint pl. Johannes Hannot (1633–1685) leideni festő Rákos csendeleete a worcesteri Múzeumban (vö.: *J. A. Welu*: 17th Century Dutch Painting, Worcester Art Museum, Massachusetts, Cat. 1979, no. 9. — Itt közöljük a Magyar Nemzeti Galéria legújabb szerzeményű Bogdány-képét, amelyet 1983-ban vett át a Nemzeti Múzeumtól (hova a Károlyi-család hagyatékaként jutott) s amely nagybőrtől valózota a Galéria 3821. ltsz. képének (l. *Pigler*, i. m. 31. lapon). —

3 Garas 1953, 142
4 A két képet az első katalógus-kiadást követve még mint Jeremias Stranover műveit említették az 1884-es katalógus a 261. és 262. számokon, s csak a későbbiek folyamán — indok nélkül — váltak azok Tóbiás alkotásává. *M. Csáki*: Baron Brukenenthalisches Museum in Hermanstadt, Führer durch die Gemäldegalerie, 5 — Augs. Hermanstadt 1901, 306. — Éva Ramlerin Pomeriana arcképét is csak mint feltehetően Jeremias Stranovius képét említették.
5 A fotó a Régi Magyar Gyűjtemény fényképtárában; a közölt számmazással — a kép feltehető eredetének közlése *Entz Gézától*, 1982.

6 Jelezve jobbra lent: „L. Griessler pinxit Anno 1688.” Olaj, réz, 35×48 cm. — Korábban br. Lutzszénky Pál gyűjteményében Nr. 362. — Kiállítva, de visszavonva a BAV 48. Képtaukcióján, 96. sz; reprodukálva az aukciókatalógusban.

7 *A. Hajdecki*, Auszüge... in: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I. Abt. Bd. VI. 10727 és II. 222 és Garas 1953, 133.

8 *Uo.*; — ruszti, soproni munkájáról.
9 Griessler csendeleite a monochrom csendeleitek keletibb változata; — a németalföldiekre ld. *N. R. A. Vroom*: A Modest Message as Intimated by the Painters of the „monochrome banketje,” Schiedam 1980, I–II.

10 *Hana Seifertová — Korecká*: Barockni zátisi v Čechách a na Moravě, Umeni XVIII. 1970, 1–30 és *Uő.*: Barock-Stilleben in Böhmen und Mähren, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1977, 33–66.

11 Reprodukálva Seifertová előbbi cikkében, Abb. 27.
12 Mindhárom kép vétel a Bizományi Áruházától, 1975-ben; ltsz. 75.4 M olaj, vászon 70,6×67 cm; ltsz. 75.5 M olaj, vászon 74×60 cm; ltsz. 75.6 M olaj, vászon 69×57,4 cm.

A képek hátán felírat bizonyította eperszi számmazásukat. Restaurálta őket Szentkirályi Miklós. — „A MNG késő reneszánsz és barokk kiállítása, Képek és szobrok” Bp. 1982 kötetben készítésüket 1660–70 körüli időre tettem.

13 Egyes magyarországi — főleg sváb vidéki — szokások szerint pl. apróbb szárnyasok, sőt füstölt hús sem föltétlenül böjtzsegők. —

1. még: *J. Lammers*: Fasten und Gewiss, in: Stilleben in Europa. Ausstellungskat. Münster-Baden-Baden 1979–80, 402–429.

14 Martin Dichtl 1661–72-ben működött Bécsben és Nürnbergben, l. Barock in Nürnberg, 1600–1750, Ausstellung im Germ Nat. Museum, Nürnberg 1962, Nr. A 193–195 és *G. Adriani*: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, 70, 134, Abb. 131.

15 Garas 1953, 136.

16 ltsz. 79.5 M olaj, vászon 125×73,5 cm.

17 Rudolf Graf Rabatta, Vö. *Manfred Koller*: Peter Strudel (1660–1714) Wien, Diss. Ms. 1972. még kiadatlan disszertációjával, amely kitűnő feldolgozása a művész pályájának. A Strudellel baráti kapcsolatban álló Rabatta-k közül Antonio írta meg a festő kalandjait Magyarországon — *Il viaggio a caso* — (kiadta kis módosításokkal Giovanni Filli, Trieste 1862-ben). Az utazásnak ugyan volt ténybeli alapja, de a mű láthatóan az olasz társaság szórakoztatására szánt „csiszolt” történet, helyenként remek helyzetekkel és fordulatokkal — afféle forrása és előzménye lehetett volna akár Anatole France-nak is. A hazai építkezések és viszonyok ábrázolására — míg a keresett Kirt-et (talán „kert”) megtalálják, — „a királyi” palota leírásában csúcsosodik:

„Non era Kirt tra le città superbe
Ch’han, qual Roma e Parigi, il primo grido
V’eran pero delle memorie acerbe
Che pria che vi giunse il Trace infido,
Que cresceano allora e spine ed erbe
Qualche terra o città vi avesse il nido.
Or contien quattro case, e di Cartagine
Distrutta e spopolata n’è l’immagine

— — —

Il palagio real avea sembianza
Di vil capanna, o di presepio umile,
E la più vana e maestosa stanza
Era all’ istesso pian ch’era il porcile.
La parte poi, che verso il ciel s’avanza,
Era tutta conforme ad un fenile,
E le rare Colonne e i marmi degni
S’eran, per lunga età, cangiati in legni.”

18 *M. Koller*, i. m.

19 *M. Koller*, i. m. a művek katalógusában Nr. 175 és adatok.

20 *L.* a műfaj spanyol kezdeteire: *W. Jordan*: Juan van der Hamen y Leon, A Madrilenian Still-Life Painter, in: Marsyas XII. 1964–65, 52–69 és *uő.* róla írt monográfiát, megj. Ann Arborban.

21 A cseh — morva helyzetre *M. Seifertová — Korecká* id. cikkett és *R. Zrůbek*: Malir Jan Antonin Wozasek — Hroseccky, in: Umeni XXIII. 1975, 353–365.

22 Garas, 1955, 225 és *Csatkai*, i. m. 1963, 20. — de az 1793-ban, 67 éves korában elhunyt „Gamauf” Frigyes talán fia volt a Pozsonyban 1728–67 körül tevékenykedő festőnek. Ha pedig a fia 1726-ban született és nem volt pozsonyi születésű, akkor az apa pozsonyi letelepedése csak ezutánra tehető.

23 Közölte *Csatkai*, 1963, 19. — Olaj, vászon, 63,5×48 cm. — Átvétel a Fővárosi Képtártól, ltsz. 55. 733

24 Olaj, vászon 47×60 cm. — Jelezve jobbra lent: „Pinx. Gamauf Anno 1739.”

25 Garas, 1955, 260.

26 Csendéletkiállítás, Budapest, Szépművészeti Múzeum, (a kiállítás rendezte és a katalógust írta *Czobor Agnes*), 1962, 66. és 74. szám. Mindkét kép Dr. Petz Aladárné hagyatékaként a győri Xantus János Múzeumba került; párdarabok; a szőlős csendélet 39,5×62 cm, a rákos 39×62 cm.

27 *Magda Keletiová*: Slovenské barokné Umenie v zbierkach SNG, priručková katalóg, 1970–1980, No. 5; — a teljes irodalommal a képről a név jelzése csak a kép restaurálása folytán, 1973–74-ben tűnt elő, amelyet prof. K. Vesely végzett. — Olaj, vászon, 67,5×96,5 cm. — Jelezve jobbra lent: „St. Mich. Izbighy A. 1734.”

28 *M. Keletiová*, i. m. és Garas, 1955, 260.

29 *G. Delogu*: Natura morta italiana, Bergamo 1962, 127

30 Uott, 154

31 *Magda Keleti*; Niekol’ko informácii k zátisiu z prvej tretiny

18. storocia v zbierkach SNG. Zbornik Staré Umenie, Galéria 3. Bratislava 1975. — K. Vaculik: Staré slovenské umenie, SNG. Bratislava 1978, tab. 206, és XXVI. színes tábla. — A képről színes levelezőlap is megjelent.

32 Olaj, vászon 60,3 × 71,5 cm. — Az erősen átfestett és rongált képet Eisenmayer Tiborné restaurálta. Tulajdonosának családja az egykori budapesti Szent György céhtől vásárolta.

33 Olaj, vászon

34 Entz, i. m. 1961, 193—195.

35 H. Seifertová: Georg Hinz a jeho pojeti optického klamu, in: Umeni, XXIX. 1981, 530—539

36 P. Gammelbo: Studies on the Gysbrechts, København 1955; — uő: Dutch Still-Life Paintings from 16th—18th Centuries in Danish Collections, København — Leigh-on-Sea — Amsterdam, 1960; — A. P. Mirimonde: Les peintres flamands de trompe l'oeil... aux XVII^e siècle in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1971, 223—272.

37 M. Battersby: Trompe l'oeil, The eye deceived, London 1974, 110, 112

38 „Natura in posa” (szerk. I. Bergström és mások) Milano 1977, 217.

39 Garas, 1955, 253, 254.

40 Olaj, vászon 60 × 44 cm — Átvétel a Fővárosi Képtár Gyűjteményéből, ltsz. 57.9 M. — Jelezve balra lent: „G. Stettner pinx 1779”.

41 Olaj, vászon 63,5 × 48 cm. — ltsz. 78.7 M — Vétel magántulajdonból. — Jelezve jobbra lent „Stettner pinx anno 1773”.

42 A. Pigler: Barockthemen II. (2. Ausg.) 1974, 619. — Olaj, vászon 31,5 × 41,5 cm. Jelezve a kottáskönyv lapján: „Dorffmeister 1762”.

43 P. Preiss: Václav Vavrinec Reiner, Praha 1970, 87. — Pigler, i. m. 1974, 619. — H. Seifertová, i. m. 1977, 42—43.

44 B. Geiger: I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi, pittore illusionista del cinquecento (1527—1563), Firenze 1954, 67 etc

45 Ez egyrészt korábbi csendéletfestői fordulat, másrészt klassz-szicizáló megoldás is, mint pl. J. H. Wilhelm Tischbein: Odysseus-képén (Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 76.1 — olaj, fa, 28,5 × 29,5 cm), vő. Az itt közölt kép Garas Klára közlése szerint talán azonos a bécsi Dorotheum CCXXV. aukcióján 1912. okt. 23—25-én Nr. 222 elárverezett, o. v. 57 × 43 cm képével; a kép egykori teljes felírata u. ott.

46 Csatai, i. m. 20

47 „Schweizer Stilleben im Barock”, Schweizerisches Institut

für Kunstwissenschaft, Zürich 1973, 66 etc.

48 Olaj, vászon 70 × 52 cm. Jelezve a festett metszet szélén lent: „Elias Megel 1760”

49 Vő. K. Garas: Franz Anton Maulbertsch, Budapest 1960, Nr. 142—143.

50 Mindkét kép olaj, vászon.

51 Olaj, vászon 60,2 × 48,3 cm. Ezt a Trompe l'oeil-típust a francia festők kedvelték: pl. Jean-François de Le Motte (1650 körül, ld. M. Faré: La grande siècle de la nature morte en France, Le XVII^e siècle, Paris 1974), Bernardo Germán Lorente Sivigliában (+1757), Jean Coustou (I. Faré: La vie silencieuse en France, La nature morte au XVIII^e siècle, Fribourg 1976, 344) és főleg Gabriel Gresly Besancon-ban (+1756) ld. Faré, 199 és „Nature in Posa” 191), — akinek alkotásaival olyannyira rokon ábrázolásokat produkált az oda nem messzi Zürichben az idősebb Füssli, Megelnek föltételezhetően mestere vagy legalábbis példája; — aztán Pierre Cossard Troyesban (+1764). — Kelebbebbre éppen Prágából vagy környékéről ismerünk hasonlókat, de a pozsonyi Mögel képeinél egy fokkal szerényebbeket, élénk sárgás színezéssel a ljubljani Národna Galerijából (ezek is párdarabok, 1755-ből, no. 1872 és 1873, mindkettő olaj, vászon 72,2 × 58,4 cm, illetve 77 × 59 cm; — amelyek ugyanattól a festőtől származnak, mint több — feltehetően egy főúri amatőrtől való — kép különböző cseh gyűjteményekben (utóbbi adat H. Seifertová ár. szíves levélbeli közlése 1983 febr.-ból). A hasonló képek tehát Európa keletibb részében is idő- és népszerűek voltak. — Érdemes megjegyezni, hogy ennek a műfajnak a fősorolt képviselői többnyire festő-dilettánsok. Népszerűsítő igyekezet és tanítani vágyás, meg festői „megmutatás” ezért is annyira összehozza alkotásaikat, mert mindannyian „művészkednek”...

53 Olaj, vászon 46 × 29,5 cm.

54 Csendéletkiállítás, Budapest 1962, 77. és 79. sz. — Csatai, i. m. 24—27.

55 ltsz. 70.2 M, „Trumphator Christus”, és ltsz. 70.3 M, Maria, mindkettő olaj, vászon 55 × 43 cm. — Átfestettek

56 Csatai, i. m. 20

57 Olaj, fa 30,3 × 22,2 cm.

58 Eredeti, a fatáblákkal egybeépített keretben:

49,5 × 37,5 cm

50 × 45 cm

54,5 × 39 cm

57 × 43 cm — Talán kegyes szándékú forgalmazás céljából készültek?

STILL-LIFES FROM THE 17TH AND THE 18TH CENTURY HUNGARY

Jakab Bogdány (1660—1724) and his son-in-law Tóbiás Stranover (1684—1735?) are among the better known Hungarian still-life painters of the Baroque age, who moved and worked abroad. We hardly know any still-life painting in Hungary at this time.

The earliest two still-lives with vegetables in the Bruckenthal Museum, Sibiu, Rumania, could be attributed to Jeremiah Stranover (data from 1675, died in 1702). On the basis of their style both paintings are related to works accomplished in the early 17th century. A third one, a picture of Transylvanian origin too, is like the former two and could belong to the same early group. Three kitchen still-lives from Eperjes (Presov, Czechoslovakia) in possession of the Hungarian National Gallery might date from the last third of the 17th century. The painting from Peter Strudel's circle (1660—1711) decorating a staircase or a hall might indicate his Hungarian connections too.

Still-lives were made by civil and urban painters and were bought and even commissioned by aristocrats and noblemen for the decoration of their residences. However no data remained of painters who were supposed to paint solely still-lives. Beside accomplishing portraits, church commissions and occasional works, they painted „silent objects” only in addition. Works representing local hunting trophies and local animal pictures — as far as we know up to now — are curiously lacking. Such paintings seem to have been acquired from abroad. Masters from the pictures published in this article are as follows:

Giessler, Laurenz (1622—1690) Viennese painter, active in Hungary too; his painting published here from 1688 is his unique still-life.

Kamauf (Gamauf), Lőrinc, Frigyes, portrait and still-life painter's from Pozsony (data from 1728—67) two still-lives are those which we know from his works.

Izbégly Vörös (Veres), István, (mural and panel pic-

ture painter from Kassa, data from 1725—56) has two still-lives with fruit in the Xantus Museum, Győr; an impressive picture „Still-life with pumpkins and green woodpeckers” dates from 1734 and belongs to the Slovak National Gallery in Pozsony — Bratislava. It may be supposed that there is a still-life with fruit in a Hungarian private collection.

Dorffmeister, István the Elder (born c. in 1729, died in Sopron in 1797) the most commissioned mural still-life and portrait painter of the Transdanubian area. His still life „Vanitas” — from 1762 — in the Hungarian National Gallery is related to Troger's pictorial view and that of the early Maulbertsch' altar-pieces. This vision like picture resembles to a still-life detail of an altar-piece and is therefore quite exceptional in its genre. His work about Herode is in a Hungarian private collection. (It is problematic whether it is his work).

Stettner, Gábor (Buda, 1740—1815, an amateurish painter of Buda). He has two still-lives — one from 1775 — in the Hungarian National Gallery.

Mögel (Megel), Elias, This mural, altar-piece and panel picture painter was Swiss by birth. Excepting his trompe l'oeil pictures — out of which the earliest dates from 1760 and the latest from the mid 1770's — we haven't got notion about his other works. Mögel might have learnt in the circle of Johann Gaspar Füssli (1706—1782) but his works are rather religiously inspired. He painted his trompe l'oeil pictures with educational aim thus creating market for the works.

Around the devotional picture sheets — reproduced in the customary graphic way since the Middle Ages — Mögel painted shelves, a kind of house-altar. In his trompe l'oeil pictures the genre of a house-altar and a kind of Vanitas-still-life had been fused. Further more still-lives — in an interpretation of Vanitas and of a devotional picture — were accomplished in monasteries too.

A KÉVE MŰVÉSZTÁRSULAT 1907—1914 KÖZÖTTI MŰKÖDÉSE

A XX. századi magyar képzőművészeti élet szembe-
tűnő vonása volt a művésztszervezetek, -csoportok, -egye-
sületek alapítása az első világháború kezdetéig. E jelen-
ség egyik korai példája a KÉVE művésztszervezet (1907—
1947). Dolgozatunkban a társulat művészettörténeti
szempontból jelentősebb, korai periódusát (1907—1914)
tárjuk fel, keressük annak összetevőit, művészi irányait.

A KÉVE európai kapcsolatai, tárlatai, szervezeti jelentősége

Európában a szecessziós mozgalmak modern szellemű
folyóiratok és kiállítási egységek köré szerveződtek; ezek
célja egységes kialakításukkal és bemutatóikkal a cso-
port szellemének terjesztése volt. E mozgalmak között
említhetjük a KÉVE művésztszervezetet is.

A csoport a szecesszió internacionális ágához kap-
csolódott. Előzményeit elsősorban Ausztriában és Né-
metországban kell keresnünk. A szecesszió fő központja
ezekben az országokban Bécs, München, Berlin és Drezda
volt. A KÉVE külföldi tárlatai során e városokban mu-
tatkozott be; német és osztrák művészetre irányultsága
itt is tetten érhető. A társulat interieur-bemutatóinak
— ez a kialakítás Magyarországon képzőművészeti tár-
latokon addig nem fordult elő — mintái az osztrák
jugendstil korabeli tárlatai voltak. A szomszédos ország
szecessziós törekvéseinek egyik legjelentősebb sajtó orgá-
numa, a hazánkban is jól ismert, Ver Sacrum, rendsze-
ren közölt reprodukciókat, katalógusokat a kortárs ké-
pzőművészeti tárlatokról, azok belső kialakításáról.[1] E
képző- és iparművészeti tárgyakkal berendezett, tapé-
tázott, növényekkel díszített interieur-ök a KÉVE tár-
latok előzményei.

A Ver Sacrum közvetlen, formai hatása a KÉVE kiad-
ványain is nyomot hagyott. 1901-től a Ver Sacrum a köte-
tek elején gazdagon illusztrált kalendáriumot jelentetett
meg. A KÉVE III. kiállításának katalógusát Kozma
Lajos tervezte. A katalógus elejére Kozma népies orna-
mentikával díszített naptárt helyezett. A KÉVE-Köny-
vek és katalógusok végében található hirdetésekhez
ugyancsak az osztrák lap adta az ötletet.

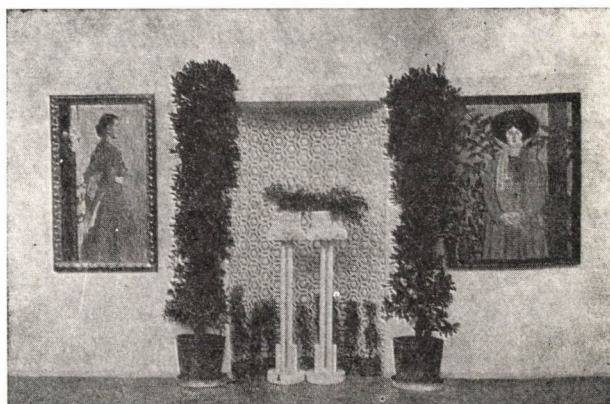
A KÉVEI-kiadványok döntően geometrikus, orna-
mentális dísz tései és betűtípusai a Wiener Werkstätte
első periódusának geometrizáló stílusához és kiadványai-
hoz vezethetők vissza.

Az osztrák szecesszió művészei közül elsősorban Klimt
hatott a KÉVE-tag Kozma Lajos és Tichy Gyula gra-
fikáira. Végül a KÉVE-Könyvek tematikai felépítése és
törekvései — a tanulmányok a művészeti élet problé-
máinak széles körét ölelik fel — a berlini szecesszió lap-
jához a PAN-hoz kapcsolhatók.

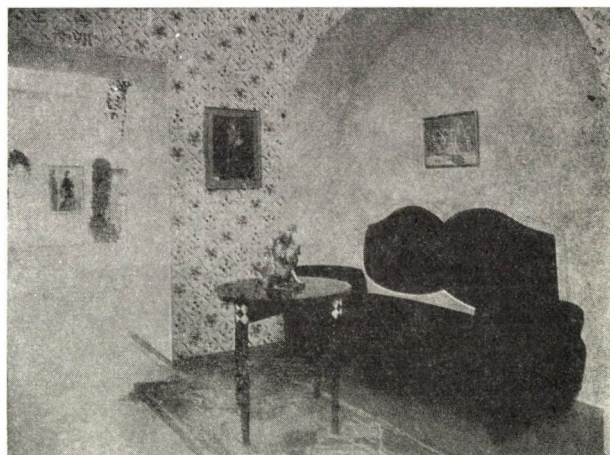
A XX. század elején a magyar művészeti életben is
előtérbe került a kiállításrendezés problémája. A tár-
latok kialakításának kérdése időszzerű volt, ugyanis a Mű-
csarnok raktár-típusú bemutatóival sorra szolgáltatta az
elrettentő példákat.[2] „... a mindjobban jelentkező
túlprodukció nálunk is előidézte annak a szükségét, hogy
akik kiállítások rendezésével foglalkoznak, előbb-utóbb
meg kell tanulniuk ennek a sürgető sablonnak a techni-

kai megoldását: különválasztani stílusbeli különbség sze-
rint az anyagot, majd tárgyi és legvégül méretbeli és
pendante — foltszerű elhelyezéssel... Nálunk... csökö-
nyösen fordítva van: a Műcsarnok kedves szórakozása a
rámak szerinti egybehangelés, amit a körüli műkeres-
kedők évtizedes tradíciója őriz még.”[3]

A barátságosabb, áttekinthetőbb tárlatok igénye a
századelőn találkozott a szecesszió „Gesamtkunst” törek-
véseivel, mely így a kiállítás rendezésben is éreztette
hatását. Elsősorban tehát osztrák előzmények nyomán
a korszerű tárlat eszménye hazánkban is az interieur-



1. A KÉVE II. kiállítása, 1909, Nemzeti Szalon. A belső-
építészeti kialakítás Málnai Béla munkája.
(A HÁZ 1910.)



2. A KÉVE II. kiállítása, 1909, Nemzeti Szalon. A belső-
építészeti kialakítás Málnai Béla munkája.
(A HÁZ 1910.)



1	SZERDA	IGNÁC	17	PÉNTEK	DONÁT
2	CSÜTÖRT.	GY. SZ.	18	SZOMBAT	SIMEON
3	PÉNTEK	BALÁZS	19	VASÁRNAP	HATV. V.
4	SZOMBAT	KORZ. AN.	20	HÉTFŐ	ELEUTÉR
5	VASÁRNAP	ÁGOTA	21	KEDD	SZEVERIÁN G.
6	HÉTFŐ	DOROTTYA	22	SZERDA	PÉTER
7	KEDD	ROMUALD	23	CSÜTÖRT.	DAM. PÉT.
8	SZERDA	MATH. JÁN.	24	PÉNTEK	MÁTYÁS
9	CSÜTÖRT.	ALEX. CIRIL	25	SZOMBAT	GÉZA
10	PÉNTEK	SKOLASZT.	26	VASÁRNAP	FARSANG
11	SZOMBAT	A 7 SZ. REN.	27	HÉTFŐ	LEÁNDER
12	VASÁRNAP	HETV. V.	28	KEDD	ROMÁN
13	HÉTFŐ	RICCI KAT.			
14	KEDD	BÁLINT			
15	SZERDA	FAUSZT.			
16	CSÜTÖRT.	JULIANNA			

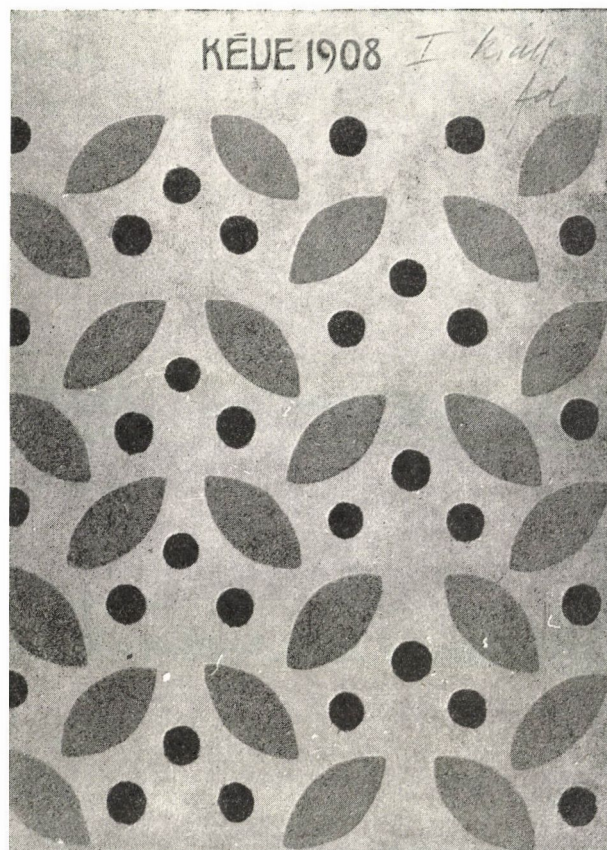
3. A KÉVE III. kiállítás katalógusának kalendárium-lapja. Kozma Lajos terve

kiállítás lett. Legelső példait a külföldön rendezett — Magyarország kulturális életéről keresztmetszetet adó — döntően iparművészeti bemutatókon találjuk. Az első ilyen jellegű tárlatok az 1902-es turini, az 1905-ös velencei kiállítás — belsőépítészeti tervek Bálint Zoltán és Jámbor Lajos munkái — és az 1906-os milánói világkiállítás magyar pavilonja, melynek interieur-jeit Maróti Géza, Faragó Ödön és Fischer József készítették. Ezeken a kiállításokon a tervezők a szecesszió magyaros ágának megfelelően a népi ornamentika elemeit alkalmazták a belsőépítészeti terekben. A KÉVE egyik kiemelkedő jelentősége az, hogy Magyarországon, hazai képzőművészeti tárlatokon először hozott létre, interieurszerű kialakítást. E bemutatók intim tereiben a falakon és a bútorokon általában nem a magyaros ornamentika dominált, hanem — az európai szecesszió német ágához kapcsolódva — a geometrizáló dekoráció uralkodott. A tárlatok — mint majd a későbbiekben vizsgálándó újságcikkekben is kitűnik — nagy hatást gyakoroltak a látogatókra, kritikusokra azzal, hogy áttekinthető elrendezésükkel és egységes szemléletükkel teljesen újszerű, a vizuális környezetre nagy hangsúlyt fektető, rendezésekkel tárták a haza közönség elé a műalkotásokat. „... egy új művészeti tárlásmód, mely a tér, az arányok, a perspektíva építészeti elemeit viszi harcba a műalkotások érvényesítése céljából. A KÉVE kiállításán már tisztán látszik, hogy az új ízlés hangsúlya azon van, amit »a térbe helyezett művészet« irányának lehet nevezni. Minden szobor, minden kép, minden műtárgy azt a helyet foglalja el, amely őt a legjobban érvényre juttatja, de amely egyúttal az összehatás tektonikus felépítésével számára rendeltetett.” [4]

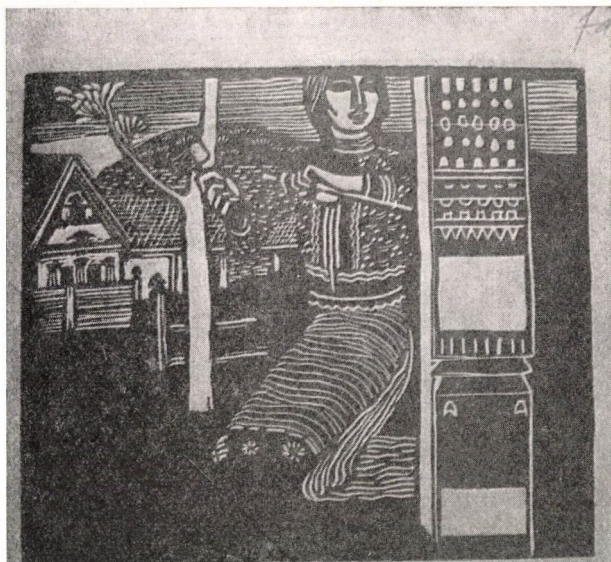
A KÉVE művészeti társulat mint kiállítás-szervező intézmény a szecesszió áramlatához kapcsolódott, de ennek a tárlatokat szervező jellegének egy másik, művészetpolitikai vetületét is meg kell vizsgálnunk. Magyarországon az 1861-ben alapított Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (Műcsarnok) egyeduralgó szerepet töltött be a képzőművészeti élet szervezésében, a kiállítások rendezésében egészen a századfordulóig. A Műcsarnok ellensúlyozására alakult 1894-ben a Nemzeti Szalon, mely a Műcsarnok konzervatív, állandó művészgárdájával szemben kiállításain teret adott a modern törekvéseknek — a KÉVE is a Nemzeti Szalon helyiségeiben rendezte meg bemutatóit. Fülep Lajos az általa gyakran támadott konzervatív műcsarnoki tárlatokkal [5] szemben példaként állította a Szablya-iskola 1906-os kiállítását mint újat, modern szellemet hozót. Mivel a KÉVE korai kiállításai — amint a későbbiekben látni fogjuk — a Szablya-iskola törekvéseiből és annak művészgárdájából nőttek ki, a KÉVE tárlataiban is a Műcsarnok akadémikus, merev, fejlődésre képtelen bemutatóin túllépő új lehetőségeket kell látnunk. „Az igazi fiatalság ma már más utakon keres, más utakon jár, mint amelyik az omladozó Műcsarnok felé vezet. Itt volt nemrég Szablya Frischauf Ferenc és tanítványainak kiállítása. Ott találtunk fiataloságot, erőt, önállóságot. Azok a fiatalok tudták, hogy mit keresnek a természetben... Magától kialakult programjuk van. Tömör falanxukon megtörik az ellenállás, minden lépés, amelyet előre tesznek, a mi művészetünk haladása.” [6]

A képzőművészeti bemutatók feladata a művészeti hivatáson túl az is volt, hogy az alkotók számára eladási lehetőséget biztosítson, műveiknek piacot teremtsen. [7] Többek között ez is oka lehetett a kisebb társulatok alakulásának, melyekben a hivatalos művészetpolitika által nem támogatott művészek is teret kaptak a bemutatkozásra, alkotásaik vásárlóra találhattak. A Műcsarnokkal szemben egy olyan kisebb társulat, mint pl. a KÉVE, a korlátozott taglétszám miatt több lehetőséget biztosított művészeinek a bemutatókon. Esztétikusan kialakított tereiben előnyösebben helyezhette el a műalkotásokat.

A század elején a fentiekből következően a decentralizált művészetpolitika eszménye megerősödik, sorra



4. A KÉVE I. kiállításának katalógus címlapja, 1908. Lohwag Ernesztin terve



1909 NOVEMBER HÓ
A "KÉVE" MÁSODIK KIÁLLITÁSA
"NEMZETI SZALON"

5. A KÉVE II. kiállításának katalógus címlapja, 1909.
Tichy Gyula terve



A KÉVE
4^{DIK}
RENDES KIÁLLITÁSA
A NEMZETI SZALONBAN
ERZSÉBET TÉR

7. A KÉVE IV. kiállításának plakátja, 1913. Tichy Gyula terve

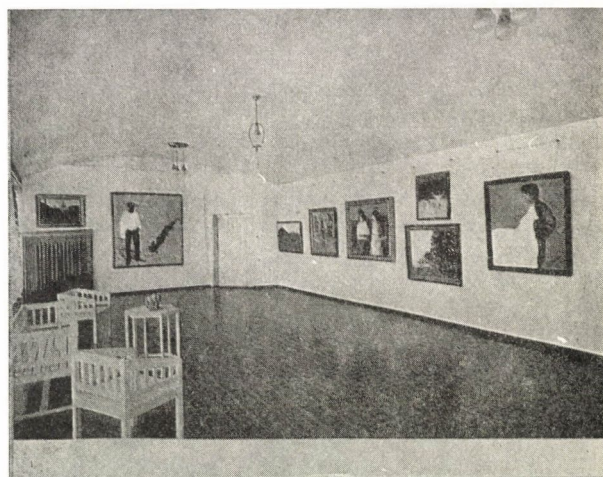
alakulnak kisebb egyesületek, kiállító- és érdekvédelmi csoportok.[8] A KÉVE tagjait kiállítási lehetőségek biztosításával, műveik rendszeres értékesítésével (évenként sorsolás, műpártolók ajándéka) támogatta. Kiállítási, érdekvédelmi és gazdasági szerv volt tehát, a műbarátoktól, műpártolóktól és a tagdíjakból befolyt összegekből tartotta fenn magát, biztosított tagjainak megélhetést, állandó munkalehetőséget. Mint gazdasági szervezet komoly könyvelést, pénztárkönyvet vezetett, rendszeresen küldött elszámolást tagjainak.

A társulat szervezeti felépítésén túl, a decentralizált művészetpolitikai elvek támogatásának kiemelkedő példája volt a KÉVE gyakorlatában az is, hogy az 1911-es tárlata zsűrimentes volt.[9]

A decentralizáció megerősödésének és a KÉVE fokozatos elismerésének a jeleként értékelhetjük, hogy már az



6. A KÉVE III. kiállításának katalógus címlapja, 1911.
Kozma Lajos terve



8. A KÉVE müncheni (IX.) kiállítása 1914. Brakls Kunsthaus. (Kéve Könyve VIII.)

első kiállításoktól kezdve a magányújtókön kívül közgyűjtemények számára is vásároltak tőlük műalkotásokat.[10]

A társulat kiadványai

A századfordulón Európa-szerte alakuló képzőművészeti és iparművészeti társulatok szellemi és művészeti célkitűzéseik propagálására sorra hozták létre folyóirataikat.[11] A KÉVE szecessziós jellegére leginkább kiadványai révén világíthatunk rá. A társulat szoros kapcsolatban volt a Ház c.folyóirattal (1908–1911). Az egyesület tagjai részt vettek a lap szerkesztésében, illusztrálásában. „1908-ban a Ház c. folyóirat szerkesztőségével és kiadójával szerződést kötött a KÉVE, hogy törekvéseit a művészeti irodalom segítségével minél szélesebb körökkel ismertethesse meg”.[12]

A Ház profilja elsősorban az építészet volt, de a folyóirat szecessziós jellegéből következően népművészeti és iparművészeti tanulmányokat, tervpályázatokat, könyvismertetéseket, kiállítási kritikákat is közölt. A KÉVE-hez kapcsolódva rendszeresen mutatott be reprodukciókat a tagok műveiből, a KÉVE kiállításairól és tudósított a társulati ügyekről is. A Ház 1911-ig működött. Megszűnése után a művészértársulat a KÉVE Könyve c. kiadványt tette közzé, mely folytatta és kibővítette a Ház korábbi szerepét; terjesztette a társulat eszmei programját.[13] 1912–16-ig a könyvnek nyolc kötete látott napvilágot folyamatosan, majd hosszabb szünet után 1928 és 1929-ben egy-egy újabb kötet készült el. A KÉVE Könyvek egységesen tervezett kiadványok voltak, felépítésük a következő: a kötet elején 20–25 oldalnyi terjedelemben egy-két tanulmányt, novellát közöltek — ezek többnyire illusztráltak. A tanulmányok témái a képzőművészet széles körét ölelik fel.[14]

A könyvek második része Krónika címszó alatt híreket, beszámolókat, 2–3 oldalas esszéket közölt. A cikkek témáiban nem egy-egy stílus szószólói, hanem a kortárs művészet sokféle problémáját érintik.[15] A kiadvány adekvát a társulat „Gesamtkunst” eszméivel. Írásaiban a vizuális művészet szinte minden ágára kiterjedő, építészeti, iparművészeti, díszlet- és jelmeztervezői, táncművészeti kérdésekkel is foglalkozik[16]. Figyelme kiterjedt a régi művészetekre is.[17] „Művészeti irodalom” címszó alatt rendszeresen rezumét közölt újonnan megjelent, művészeti témájú könyvekről, melyek szinte kivétel nélkül német nyelvterületen kiadott tanulmányok voltak. Ezt a jelenséget is a KÉVE — már említett — német orientációjának tulajdoníthatjuk.

A KÉVE Könyvek feladata volt a társulat művészeinek propagálása is. Reprodukciókat hozó, monografikus feldolgozás jelent meg Benkhardt Ágostról, Lénárd Róbertől, Remsey Zoltánról, Szőri Józsefről és Tichy Gyuláról. A KÉVE két kiállításáról, a müncheni és a IV. bemutatóról, adott közre bővebb tanulmányt a kötetek mellékelve az interieur fotókat is. Végül a KÉVE Könyvek feladatkörébe tartozott a társulati ügyekről, közgyűlésekről, határozatokról szóló rendszeres tudósítás is.

A KÉVE kiadványainak sorában kell megemlékeznünk a társulat kiállításainak katalógusairól is. Ezekre 1914-ig ugyancsak kiterjedt a társulat egyik alapeszménye, az egységes tervezés, kialakítás gondolata.[18] 1914 után — később elemzendő okokból — a KÉVE jelentősége csökkent. Ez tükröződik a katalógusok kivitelezésén is. Az egyetlen kivételt, az 1917-es X. kiállítás Haranghy Jenő által tervezett katalógusát leszámítva, mely a korábbi kialakítás hagyományait eleveníti fel. A későbbi (1920, 1922, 1923, 1925, 1947) katalógusok már csak az egyszerű felsorolásra szorítkoznak. Némelyik — átvéve a KÉVE Könyvek korábbi feladatát — a kiállításokhoz kapcsolódva a társulat 1–1 művészeről kisebb tanulmányt is közöl.

A KÉVE kiadásában jelent meg Mihály Rezső: Bariék kalandja a nagyvilágban c. mesekönyve, és több, a művésztagek alkotásait reprodukciókon terjesztő ún. KÉVE képeslap is.

A tagok festményeinek őrzésére, értékesítési lehető-

ségek biztosítására egyesületi képtár, a művészek által illusztrált könyvek és kiadványok tárolására egyesületi könyvtár is létesült a KÉVE keretein belül.

A KÉVE kritikai fogadtatása a napi sajtó és a művészeti folyóiratok tükrében

A társulat történeti elemzésében — mivel művészet-történeti tanulmányban még nem dolgozták fel — a korabeli kritikák kronológiai sorrendben való vizsgálata is ki kell térnünk.

Az 1908-as évben — talán a KÉVE ismeretlensége miatt — a sajtóban kevés cikk látott napvilágot az első kiállításról.

Az induló társulatot sokat ígérő programja előzte meg. A katalógusban meghirdetett „hasznos művészi célokért” fellépő KÉVE-től a kritika többet várt, mint amivel az első bemutatón találkozott. Ennek a tárlatnak elsőpróbb erejűnek, figyelmet keltőbbnek kellett volna lennie Gerő Ödön, a Pesti Napló kritikusa szerint.[19]

A Szabad Művészetben Szalkay Gusztáv, a bemutató kapcsán írott cikkében hosszú, gúnyos-szatirikus mesét közöl a szabadiskolában, majd a KÉVE-ben küldetést vállaló Szabyláról. A cikk mindvégig a külsőségek — a hírveréssel, a belépődíjjal és a katalógussárral szembeni ellenérzés — szintjén marad.[20]

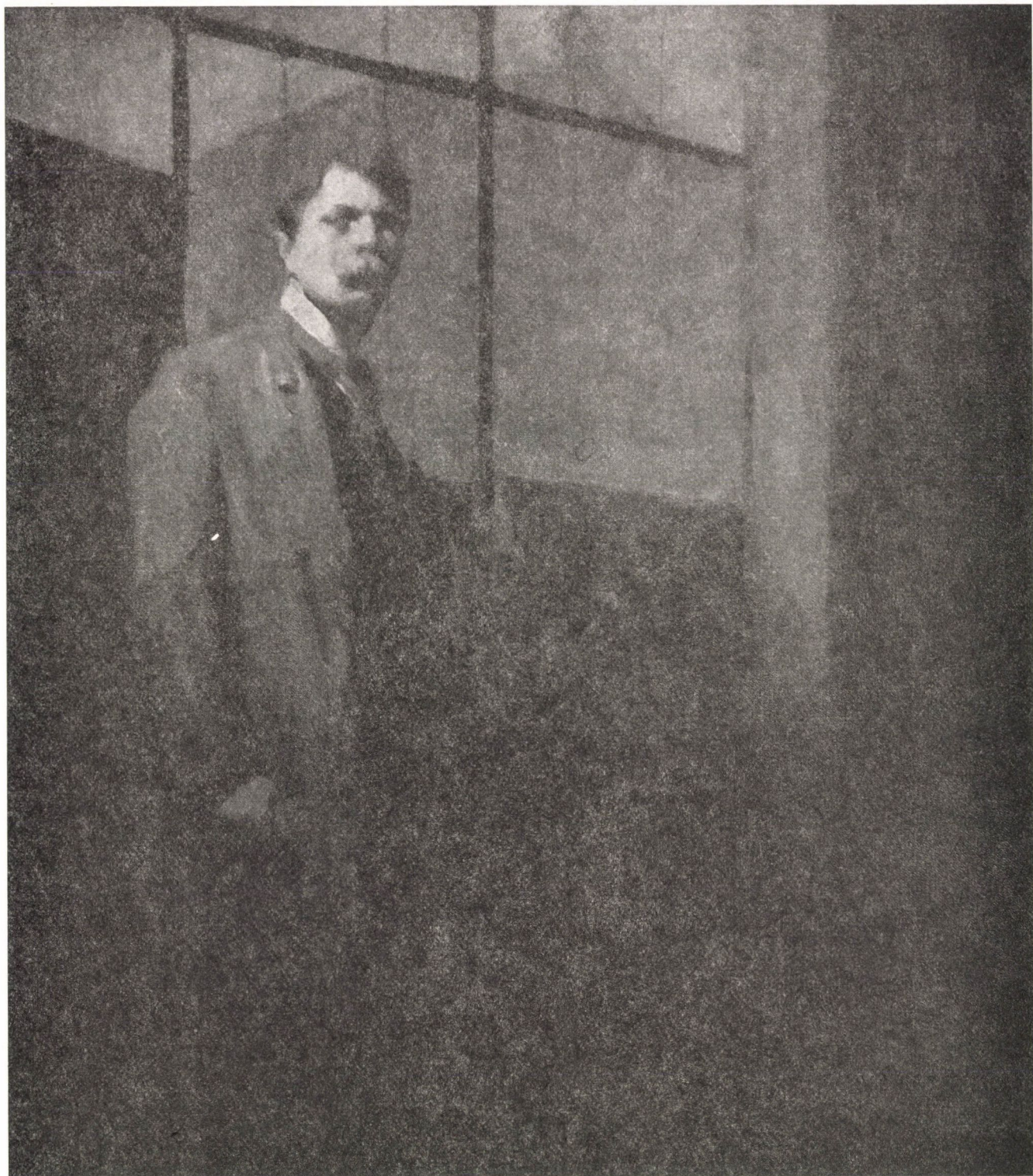
A HÉT-ben az 1908-as év folyamán két cikk jelent meg a KÉVE-ről. Márkus László a tárlat kapcsán, elsősorban mint grafikai csoportosulást, a Szablya-iskola hagyományait tovább építő társulatot értékeli a KÉVE-t: „Egy élettravaló és erősen rajzos jellegű iskolából nőtt ki az egyesülés gondolata és ma is ez a szolid, ez az individuális látásra nevelő rajztanítás adja meg a társaság karakterét.”[21]

A HÉT másik cikke, az augusztusi számban, a társulat 30 olajfestményből és 24 grafikai munkából álló külföldi kiállításáról ír. „A KÉVE semmi állami pénzt nem kapott, de azért úgy Düsseldorfban, mint Berlinben be tudott mutatni egy darab magyar és modern művészetet, melyből a fényes kultúr-smokk németek is megértették, hogy az ifjú Magyarország benne van a nyugati szellemi és művészi áramlatokban.” A cikk kapcsán figyelhetünk fel először a korabeli műkritika egyik visszatérő momentumára, mely a művészet faji jellegét hangsúlyozza. A századforduló, a századelő nemesi konzervativizmus szellemében született újságcikkei gyakran kritériumként állították a képzőművészekkel szemben, hogy művészetükben a magyarság szószólói lesznek, alkotásaik faji sajátosságokat hordozzanak. Ez a szemlélet, mint látni fogjuk, többször felbukkan a KÉVE tárlatait, különösen a külföldi kiállításokat méltató cikkekben. E szemléletnek mond ellent a HÉT írója idézett krónikájában. A KÉVE tárlatával párhuzamosan, Londonban megrendezett nagyon költséges és pompás, nemzeti külsőségeket hangsúlyozó magyar képzőművészeti bemutatóval szemben példaként állítja a társulat kiállítását, mint az igazán nemzeti jelleg hordozóját.[22]

Az 1909-es második kiállítás már jóval nagyobb sajtóvisszhangot keltett. Elismerés és később a tagok által is sokat emlegetett kitüntetés volt a KÉVE számára Bölöni György cikke. „Mintha valahol messze járnánk Magyarországtól és Budapeستől. Öröm és lázféle ugrál végig rajtunk, lehetünk végre csupa magyar képek között, ahol paraziták ágálása nem bánt és tisztességes művészhajlandósággal születnek képek. Kezdetek bontakoznak itt, apró kezdetek, frissességek ömlenek szét, elevevények társulnak, kezd születni egy próbálkozás, hogy művészet legyen az, legalább vágyakban és akaráásokban.”[23]

Különösen elismerő hangúnak érezzük ezt a kritikát, ha beleolvasunk Bölöninek szintén a Magyar Nemzet hasábjain 10 nappal később megjelent cikkébe, amely elmarasztaló hangon szól a Műcsarnok tárlatáról.[24]

A II. kiállítást méltató cikkek többsége az újszerű elemet, a tárlat interieur-szerű kialakítását emeli ki. Pesti Hírlap: „Az első igazán kellemes meglepetés: az új inte-



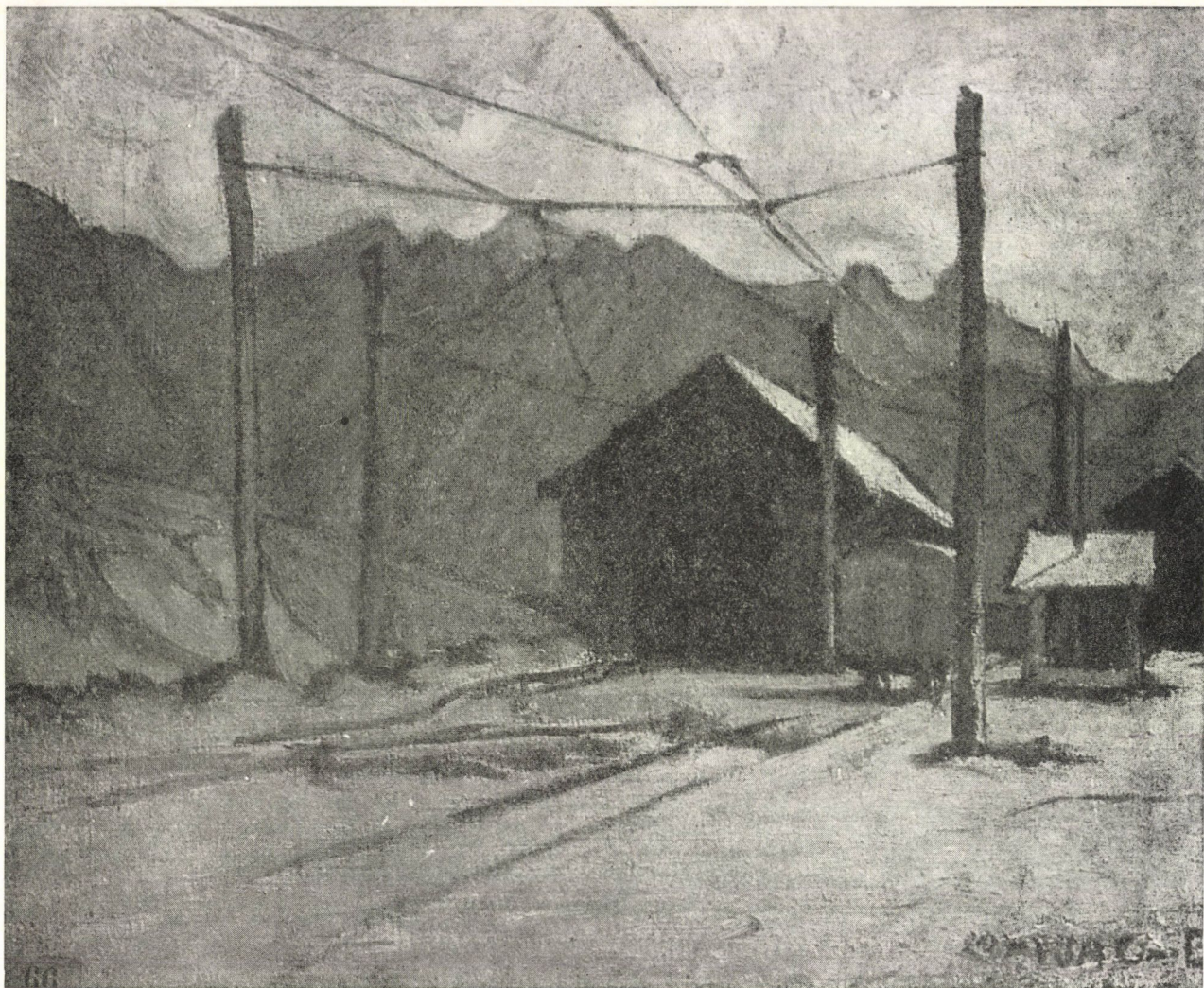
9. Szablya Frischauf: Múterem o. v. 137×121 cm. MNG letét L. u. 58.1001

rieur Málnai Béla építőművész tervei alapján egy hét alatt (éjjeleken át tartó munkával) fehérbe öltöztették az egész Nemzeti Szalont, és helyiségeit annyira átalakították, hogy aki belép reá sem ismer. Gerendás, magyaros előcsarnok fogadja a látogatót, s bájos fülkékkel s apróbb szobácskákkal élénkítették a négyyszögletes nagy termet. Úde, ötletes, vonzó most ez a helyiség, mely lépten-nyomon a tervező művészi szellemességét dicséri.”[25]

„Örömmel és meglelégedéssel szemléltük ezt a kiállítást — írja a Magyarországbán Novák József Lajos —. Minden részlete, minden kis fala, fülkéje, tapétája eredeti és ötletes. Színben fehér és stílusban magyar.”[26]

Novák József idézett cikkében kitér a kiállítás rendezésére is, amely a kortárs bemutatókon teljesen háttérbe szorult.[27]

Ugyancsak a nyugat-európai szecesszióval párhuzam



10. Lohwag Ernő: Hegyi állomás. o. v. 50 × 40 cm. MNG Ltsz: 9424

mos interieur-szerű rendezésre hívja fel a figyelmet a HÉT kritikus, bemutatva a tárlatot: „Ragyogó, üde, fehér milióban, a Málnai Béla valósággal reformeri munkágyanánt ható mesés installációjával tanítja a KÉVE a czopfos társulatokat és a közönséget: hogyan kell modern kiállítást rendezni... a maga, egészen apart, kicsit magyarosan artisztikus belső elrendezésével szinte teljesen egyenrangúak ama metropolisok művészi mérközéseivel, melyek a Balkánon túl — Bécsben kezdődnek.” [28]

Gerő Ödönnek a Pesti Napló kritikusanak véleménye erősen pozitív irányban változott egy év alatt. A KÉVE első tárlatáról még elmarasztalóan írt (fent idéztük) de a második bemutató kapcsán már kiemeli a társulat decentralizációs törekvéseit és ő is a legnagyobb elismerés hangján szól a rendezésről. [29]

A KÉVE Művész Társulat működését elemző cikkek többsége érdemként emeli ki az egyesület törekvéseit a különböző stílusú művészek befogadására, azt, hogy nem egy irány szószólójaként lép fel. (HÉT, NYUGAT) [30] „egy ilyen erős művész vezetés mellett álló csoport, mint a KÉVE, három évi együttműködés után ennyire meg tudta őriztetni tagjainak önálló egyéniségét. Itt nincs közös couleurje a fiataloknak... egészen ellentétes művészi látások egyaránt szabadon fejlődhetnek, ahogy azt Kozma és Tichy, Mihály és Erdei, Gara és Remsey munkáinak merész kontrasztja bizonyítja.” [31]

A tárlatokat minősítő kritikák többsége viszont a neoimpresszionista, naturalista művészet platformján állt. A cikkek a művésztagek munkáit elemezve a Szabalya köré csoportosítható, impresszionisztikus elvek alapján alkotókat emelik ki és a társulat posztimpresszionista ágát elmarasztalják az előzőekkel szemben. Erre az impresszionista szemléletre többek között példa az 1909-es kiállításról a NYUGAT-ban és a PESTI HÍRLAP-ban megjelent cikk is, [32] és ez a szemlélet hatja át Rottenbiller Ödön esszéjét is a FÜGGETLEN MAGYARORSZÁG c. lap hasábjain: „A modern törekvések közepette persze nem egy művészi szertelenség akad... a KÉVE elnökén kívül főleg Konstantin Frida és Benkhardt Ágost határozott tehetségek... Nagybánya felől még mindig Gauguin kísért. Íme a talentumos Dénes Vály... Most kiállított dolgai — igaz, hogy Nagybánán készültek — érthetetlen Gauguin-inspirációk szerencsétlen szülőttei, elrajzolva, agyonvilágítva; hamisak színben, beállításban, rajzban egyaránt... Bálint Rezső meg Rippl-Rónai imitátornak csap föl...” [33]

Az idézettekén kívül még több napilap (AZ ÚJSÁG, ÉLET, NÉPSZAVA, NEUES PESTER JOURNAL, PESTER LLOYD) reagált a KÉVE második tárlatára. [34]

A KÉVE 1910-ben Bécsben állított ki. Helyzete nem volt könnyű, mivel bemutatóját a Sezession és a Wiener Werkstätte több kiállítása előzte meg. A HÁZ így tudó-



11. Göröncsér Gundel János: Cigánylány és akt 1907. o. v.
69 × 59 cm MNG Ltsz: 66.83
(Kiállítva a KÉVE 1908/kat. sz. 90/1909/kat. sz. 195/és
1914-es/kat. sz. 18/tárlatán)

sított az eseményről . . . „a bécsi kritika a lehető legmagasabb mértéket alkalmazta a fiatal magyarok munkáival szemben és hogy ezt a magas mértéket még súlyosította az a „kitűnő” viszony, amely hála politikusaink osztályérdekeket leplező mesés frazeológiájának, Bécs és Budapest lakosságát rideg ellenség gyanánt helyezi egymással szembe, azon megakadni nem lehet. Azonban a KÉVE embereinek művészi képességei nagy diadalt ülték e nehézségek felett. S ha a „Künstlerbund Hagen” termeiben rendezett kiállítást a bécsi sajtó nem is kezelte azzal a szeretettel, miként azt egy előtte rokonszenvesebb, nemzeti fiával tette volna meg talán, igazságérzete a vak politikai gyűlöletet és szenvedélyt maga alá terítette és elismerésének a pálmaágát szívesen nyújtotta át »Ifjú Magyarország« művészeinek.” [35]

Az osztrák sajtó többnyire elismeréssel szólt a művésztszűrt tárlatáról. Kiemelkedik ezek közül a Bécsben élő Hevesi Lajos műkritikája a FREMDEN BLATT c. lapban [36] és a PESTER LLOYD írója, aki „a frisséget és fiatalságot” emeli ki, valamint figyelemre méltónak tartja, hogy ez a radikális csoport egy privát iskolában bontakozott ki. [37]

A bécsi kritikák másik része, akadémikus naturalista szemlélettől áthatva támadja a KÉVE bemutatóját és paradox módon a magyarság bélyegeit, a faji sajátosságokat kéri számon a műveken, holott Bécsben korábban minden magyar nemzeti megnyilvánulás ellenérzést váltott ki. [38]

A konzervatív magyar sajtó kárörvendően konstataulta a KÉVE ilyen hangú bécsi fogadtatását. A kiállítás kapcsán megjelent cikkeiben önmaga igazolására előszeretettel idézgetett a szemléletével rokon osztrák kritikákból (Magyarország, Pesti Hírlap). [39]

Konzervatív szemlélet árad a Magyar Szó cikkírójának soraiból is. Miután kellően elmarasztalja a KÉVE „dilettáns” csapatát és annak „szofista agitátorait”, öngigazolásul szintén szemelvényeket hoz egy bécsi kriti-



12. Benkhardt Ágost: Csend a hegyekben. o. v. 85 × 107 cm MNG Ltsz: 5589



13. Konstantin Frida: *Korai hó* o. v. 64×79,7 cm. MNG Ltsz: 5837

kából. Záróként pedig az akadémikus festőket emeli ki, mint a magyar művészet terjesztőinek fő zászlóvivőit az „ultramodern” KÉVE-vel szemben. „Hát bizony az ultramodern kritika által furcsa módon lekicsinyelt Ben-czur, Vágó, Bihari (a régi), Székely, Zichy, Madarász, Wagner, Liezen Mayer stb. egészen más hangú dicsősé- get szereztek a magyar kultúra részére.”[40]

A KÉVE III. tárlatát Budapesten 1911-ben ren- dezte meg. A már ismert társulat bemutatójának nagy sajtóvisszhangja volt. A kritikák többsége ebben az év- ben is a kiállításrendezést, az interieur-szerű kialakítást emeli ki, mint a bemutató legjelentősebb mozzanatát.

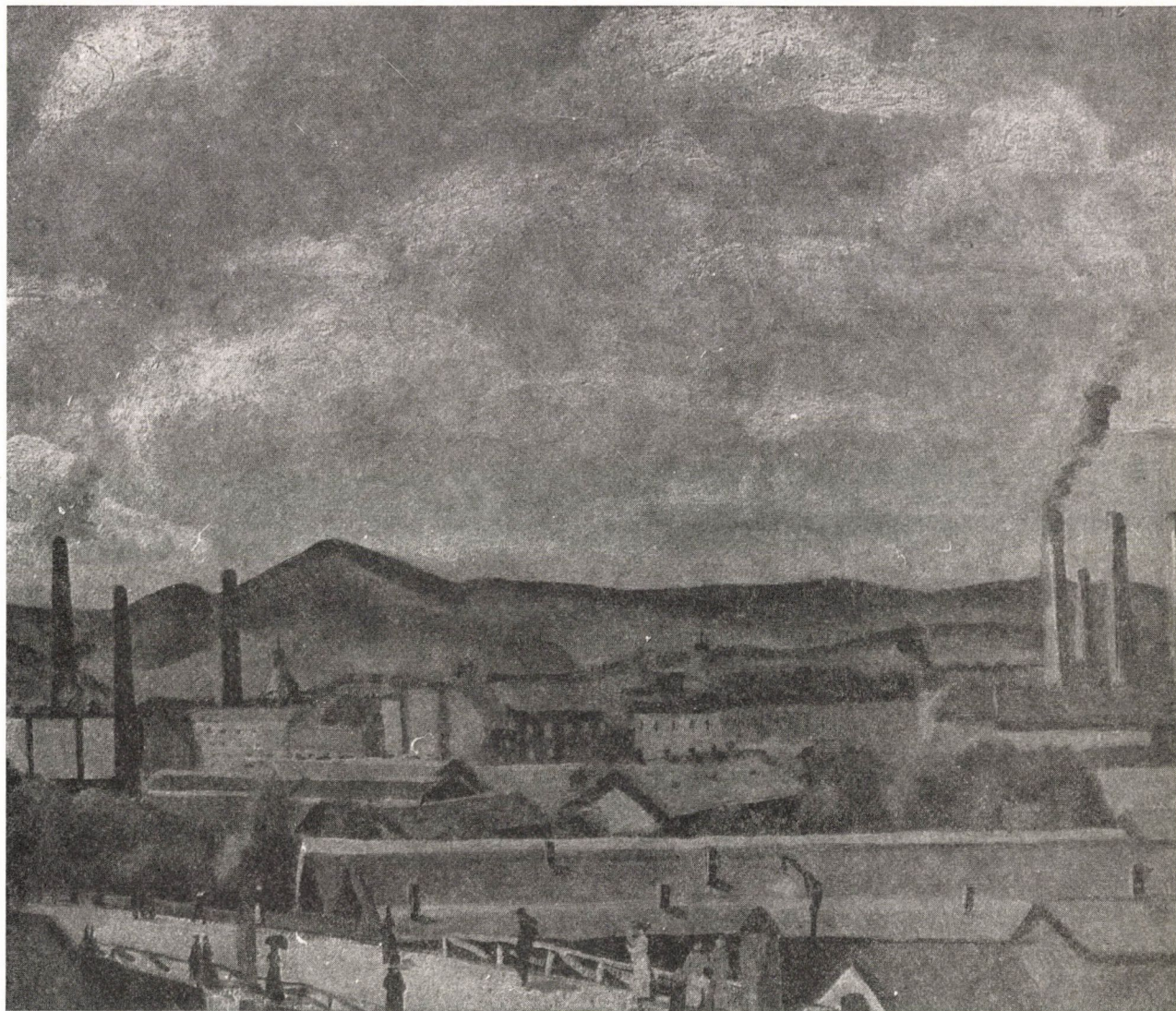
A NYUGATBAN Lengyel Géza méltatta a tárlatot, felismerve a KÉVE bemutatóinak a vizuális kultúra fej- lesztése terén elért eredményeit: „Kiállítást rendezni becsületesen, átgondolt, megkomponált keretben, feltün- tetve a részletek hovatartozását: ez is elemi kötelessége minden művészi testületnek, s mégis a KÉVE az első, amely megteszi... A KÉVE Kozma Lajos tervezte egy- szerű, világos és meleg kiállítási helyiségei azért oly ör- vendeteseek, mert minden szónál, magyarázatnál érthe- tőbben demonstrálják, miként tartozik a kép a falhoz, a fal az egész térhez, a térhez a bútor, az üvegszekrény, a benne elhelyezett apró csecsebecsékkel... Szín, elhe- lyezés, a képek kerete, minden összevág, minden a har- monikus hatás szolgálatába van állítva.”[41]

A bemutató kapcsán Bölöni György most a HÁZ lap- jain írt újabb cikket a KÉVE-ről.[42]

Cserna Andor az Auróra és Margittai Ernő a Magyar Iparművészet kritikusi ugyancsak a rendezés újszerű- ségében, a belső építészeti tervezés magas színvonalában látták a társulat jelentőségét.[43]

Farkas Zoltán a Vasárnapi Újságban emeli ki a ren- dezés modernségét, „Gesamtkunst” törekvéseit, — „A Nemzeti Szalon helyiségei átalakultak, egy szép modern teremcsoporthoz építettek beléjük. Hófehér falakon alig egy-két keskeny, sötét, markáns színű sáv fut végig, jel- lemzően kiemelve a szobák tagozódását. Szerfelett kar- csú, szögletes oszlopok, melyek hosszú, egyenes vonalú mennyezetet tartanak, majdnem mindenütt nagy, nyu- godt és merev egyenesek... A kisebb szobák mennyeze- tét süllyesztették s ezzel nemcsak arányosságot, de bensőbb hatást is értek el. Modern képek modern kör- nyezetet kívánnak, hiszen a kép dekoratív eleme egy nagyobb környezetnek, s ezért hatása is nagyobb, ha összecseng környezetének stílusával. E kiállítás egészen következetesen minden tekintetben érvényesíti az egy- séges stílus elvét... modern tagozódású szobákban új- szerű bútorokat, szőnyegeket, porcelánokat, hímzéseket, rajzokat, festményeket helyez el...”[44]

A III. kiállítás keretében bemutatták Ács Lipót nép- művészeti gyűjteményét. Ennek kiemelése, kritikai mál-



14. Fejérváry Erzsi: Városrészlet 1915 o. v. 35,5 × 44,5 cm MNG Ltsz: 3227

tatása a sajtóban rávilágít a századelőn hazánk szellemi életében előtérbe kerülő, a népművészetet, mint mérítésre méltó tiszta forrást tekintő irányra.[45] Bizonyos tájegységek népművészetének (a tárlaton bemutatott Sárköz is ide tartozik) felfedezése, közkinccsé tétele, a kortárs művészet elé példaként állítása fontos jellemzője a kornak.

A KÉVE tárlatát elemezve, Rózsaffy Dezső, Margittay Ernő és Farkas Zoltán is külön kitért a népművészeti gyűjtemény jelentőségére, a kiállításon belüli fontosságára.[46]

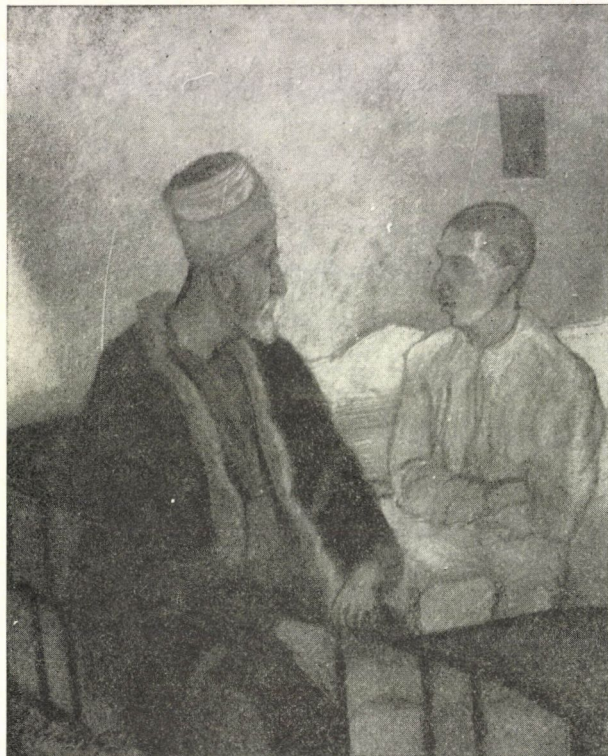
A kiállítási kritikák művészt, ill. műalkotást elemző részeire nem érdemes kitérnünk, ugyanis többnyire esetlegesek, egyénenként mást és mást emelnek ki, marasztalnak el, általában egy-egy mondat erejéig. Meg kell azonban említeni, hogy a sajtóban a KÉVE III. tárlata kapcsán újra hallatta hangját a konzervatív szellemű bírálat, pl. AZ ÉLET c. lap M. N. monogram alatt író esz-szeistája személyében. „Maga a tárlat zsüri nélkül született, s ez Magyarországon egyértelmű az Angyalföld-dél... A baloldali első teremben Gara Arnold „Mezítelen asszony”-a dominál. Huszadrangú pornográfia, amit cseppet sem ment, hogy az alak kontúrjai a szívárvány összes színeiben pompáznak... A negyedik teremben már szabadon tombol az örültekháza. Itt Moiret szoborműve (nevezzük annak) szemben áll Remsey fres-

kóserű Krisztus-jelenetével. Nehezen tudnánk eldönteni, hogy melyik visszataszítóbb... A hetedik teremben Erdei Viktor közöl szellemes illusztrációkat gyekológiai szakkönyvhöz, amely tárgyaiban kimeríti a nemű élet titkaiból mindazt, ami rút. Hajmeresztőek... Egy sarokban eldugva Ács Lipót a sárközi népművészet termékeiből állít [ki érdekes gyűjteményt. Helyet tévesztett a nemes törekvés.”[47]

Mintegy válaszol erre a cikkre Bíró Mihály a kiállításról írt beszámolójában: „örömmel látjuk, hogy itt minden darabon az önálló ember a saját maga vágta kis ösvényen halad... Csak természetes evolúcióval állunk itt szemben, hiába lármáznak a veteránok, nincs itt semmi anarchia.”[48]

A IV. tárlatra 1913-ban került sor. A kritikák, hasonlóan a korábbi évekhez, túlnyomórészt lelkes hangon fogadták és méltatták a KÉVE tárlatát. Mint előzőleg, a műkritikák többsége, az 1913-as cikkek is első-sorban a rendezést, a belsőépítészeti térkialakítást emelik ki a bemutató kapcsán.[49]

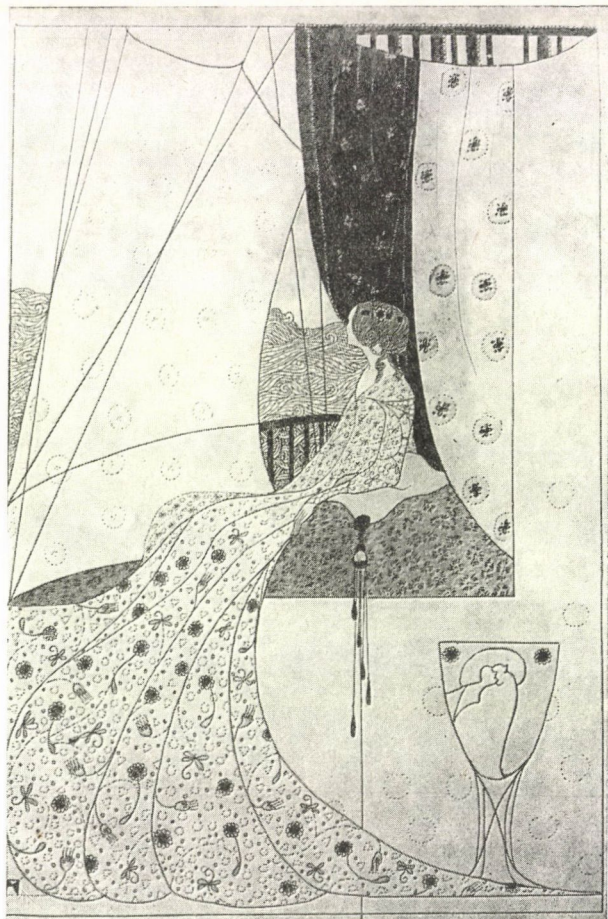
A társulat későbbi tiszteletbeli tagja, Lyka Károly a KÉVE Könyve III. kötetében szentelt több oldalas, interieur fotókkal illusztrált írást a IV. kiállításnak és méltatta egyenként a művészeket. „... A KÉVE nem párt, amelynek alapszabályai a munka meghitt óráira is kötelezőek. Sokféle művészi meggyőződést tudott éltetően



15. Bálint Rezső: *Kórházi jelenet* 1915. pp. 81×70 cm
MNG Ltsz: 466



16. Erdei Viktor: *Leány arckép o. v.* 57×37 cm MNG
Ltsz: 5486



17. Mihály Rezső: *Ábrándozó (Trisztán és Izolda)* p. tus
400×290 mm MNG Ltsz: F. 77.89

fejleszteni, s nem kívánt kompromisszumot. Ezért oly sokfélék e munkák.[50]

A 13-as bemutatót fogadó sajtót olvasva meglepő A HÉT elmarasztaló kritikája. A HÉT műkritikusai korábban, mint már idéztük is, az egyértelmű elismerés hangján szóltak a KÉVE tárlatairól. E mostani megváltozott hang rávilágít arra, hogy a HÉT szellemi irányultsága mennyire esetleges volt, a lap állásfoglalását aktuális kritikusanak véleménye szabta meg. Jean Preux A HÉT-ben megjelent írásában, a már említett, a művészet nemzeti jellegét hangsúlyozó és elváró ideológiai irányt képviseli. Ez az igény, politikailag indokoltan, összekapcsolódik nála a német művészettel szembeni ellenszenvvel. Mivel a KÉVE irányultsága elsősorban német volt, nagy támadási felületet nyújtott az ilyen szemléletű kritikáknak: „... Mi szükségünk van nekünk arra, hogy a magyar művészetnek úgy artisztikus, mint adminisztratív formái, a német mintára alakuljanak? ... A magyar képzőművészeti kultúra az utolsó esztendőekben német befolyás alá került ... Itt van a legelőbb, legaktuálisabb példa: a KÉVE kiállítása. Jobbat találhatnak Önök e hazában, de németebbet soha.”[51]

A cikknek március 15-e adott külön aktualitást, amikor „a magyar szívekben minden évben újra és újra rügyet hajtanak a faji önállóság gondolatai”.

A KÉVE kritikai fogadtatásának vizsgálatát az 1914-es évvel zárjuk. Ebben az évben rendezte meg a társulat müncheni bemutatóját.

A német sajtó, egy sor folyóiratban[52] elismeréssel fogadta a fiatal művész társulatot, műkritikusaik elsősorban a hivatalos, magyar akadémikus festészettel szembeni jelentőségét és sokirányú műfaji és stílusbeli törekvéseit emelték ki.[53]



18. Mihály Rezső: Hódsági kislány p. színezett tus 273×175 mm Kiss Horváth László tulajdona (Kiállítva és reprodukálva a KÉVE III. kiállítási katalógusban)

A KÉVE tárlatát átfogóan méltató műkritikák közül a legjelentősebb a Walter Rothes tollából Ungarische Kunst címen, az Augsburger Postzeitung május 12-i számában megjelent és a Hermann Esswein-től a Münchener Postban május 28-án napvilágot látott cikk volt.

Az elsőben a KÉVE-nek a magyar művészetben elfoglalt helyéről és a művészi törekvések összetevőiről esik szó. Rothes bővebben kitér a tagok egyenkénti méltatására is. Hermann Esswein pedig így elemzi a tárlatot: „Az a kiállítás, amely a Kunsthaus Brakl-ban a KÉVE budapesti művész-egyesület munkásságáról számot ad, azt bizonyítja, hogy létezik egy ifjú Magyarország, amelynek minden joga megvan ahhoz, hogy meghallgatásra találjon. A KÉVE fiatal tagjai vagy derék, a színekben örömet lelő impresszionisták, vagy pedig azokhoz a fiatalabb nemzetközi törekvésekhez állnak közel, amelyek a spirituális festőművészet megteremtését tűzték ki célul... Ha a mi átlagos kiállítási festőművésztünket ezzel a fiatal magyar realizmussal hasonlítjuk össze, akkor az összehasonlítás határozottan a külföldiek javára billenti a mérleget...”

A müncheni bemutató kapcsán idézett műkritikák a társulat művészi stílusirányait elemzik. A korábbi cikkek döntő többsége magát a rendezést emelte ki, — itt erre nem találunk utalást. A KÉVE tehát most már a hagyományos rendezési elvek alapján alakította ki tárlatát és ezzel lezártnak tekinthetjük a művész-társulat korai, 1914-ig tartó periódusát. „... ami a KÉVE kiállításának külső képét illeti, itt nem fejthették ki teljes erejüket. Nem építhették át a helyiségeket maguknak külön

és így programjukat nem juttathatták érvényre, sőt még katalógusuk (bár általában jó) sem volt a megszokott KÉVE színvonalon” — írja Somogyi Miklós a Művészetben.[54]

A háború után a gazdasági nehézségek miatt nem volt mód a korábbi interieu-rszerű bemutatók folytatására, de nemcsak ez volt az oka, hogy a KÉVE veszített korábbi jelentőségéből. Kiadványai (HÁZ, KÉVE Könyve) sorra megszűntek, katalógusai leegyszerűsödtek, a megszokott sémát követték. A társulat progresszív művészi szárnyát képviselő tagok többsége kivált, illetve meghalt. A sokszínűség egyre inkább elszűrkült és a 20-as évektől a korábban, a társulaton belüli különféle törekvések között, csak egy ágat képviselő impresszionisztikus-naturalisztikus festői irány vette át a vezető szerepet, Szablya Frischauf Ferenc, majd Benkhardt Ágost köré csoportosulva. Ez a KÉVE-ben is végbemenő változás a 20-as években az egész magyar képzőművészeti életre kiterjedő általános jelenség volt. A korábban belső, művészi orientáció, vagy egy közös program alapján tömörülő művész-társulatok elvesztették jelentőségüket. Csak névlegesen, vagy mint a KÉVE esetében érdekvédelmi szervként működtek tovább. Ugyanakkor a két világháború között a korábbiakhoz képest tömegesen alakultak hasonló jellegű egyesületek, társulatok, szövetségek.[55] Művész-társulatunk kezdeti törekvéseiből a fiatal művészek befogadását, támogatását tudta csak megőrizni.

Ez az 1914 után beállt változás indokolja, hogy a KÉVE Művész-társulat működését 1907–1914 között tárgyaljuk. A későbbi kiállításokról megjelenő cikkek, műkritikák elemzése, mely egy megváltozott kultúrpolitikai környezet vizsgálatát, a szerkezetében teljesen átalakult KÉVE viszonyát más társulatokhoz és a konzervatív műkritika által való elismertségének okát kutatgatná, már túllép e dolgozat keretein.

A társulat képzőművészeti arculata

A társulat művészeti előzményeit Nagybányán, illetve Münchenben a Hollósy-iskolában kell keresnünk. A KÉVE alapítója, szellemi vezére Szablya Frischauf Fe-



19. Remsey Jenő: Anyám



20. Moiret Ödön: Szent György 1912. bronz 80 × 59 cm MNG Ltsz.: 55721 (Kiállítva a KÉVE III. kiállításán
kat. sz.: 5.)



21. Gara Arnold: Női fej o. v. 22 × 36,5 cm MNG Ltsz: 6285

renc elsőéves mintarajziskolai növendék korában 1897-ben érkezett Nagybányára Hollósyhoz, kinek egyik legjelesebb tanítványa és „obmann”-ja volt az elkövetkezendő években.[56] A társulat alapító tagjainak többsége tanult, dolgozott Nagybányán, illetve Münchenben Hollósynál: Bálint Rezső, Benkhardt Ágost — aki Técsőre is követte Hollósyt —, Dénes Valéria, Erdei Viktor, Fejérváry Erzs, Gara Arnold, Haranghy Jenő, Károlyi Lajos — aki a Hollósy-iskola adminisztrációs munkáját is végezte —, Lohwag Ernesztin, Máté Ilona, Szőri József, Tichy Kálmán és Tichy Gyula.

A Hollósy-iskola hagyományaira épült, annak egyes leszármazottja volt a Szablya Frischauf Ferenc által 1902-ben szervezett magánrajz- és festőiskola. Szablya mestere módszerét követve korrektúrájában „nem dolgozott bele tanítványai munkájába”. A Szablya-iskola 1906-ban rendezett kiállítást a tanítványok alkotásaiból a Philantia Váci utcai helyiségében. A bemutatkozást Fülep Lajos nagy lelkesedéssel fogadta Az Ország és a Magyar Szemle hasábjain, „kiindulást” és az „új erőket mozgó fejlődés első etapját” látva az alkotásokban.[57] Az iskola szellemébe Szablya a nagybányai természet-



22. Kövesházi Kalmár Elza: Szt. Erzsébet mázas majolika 45 cm MNG Ltsz: 4599 (Kiállítva és reprodukálva a KÉVE IV. kiáll. katalógusában kat. sz. 70)

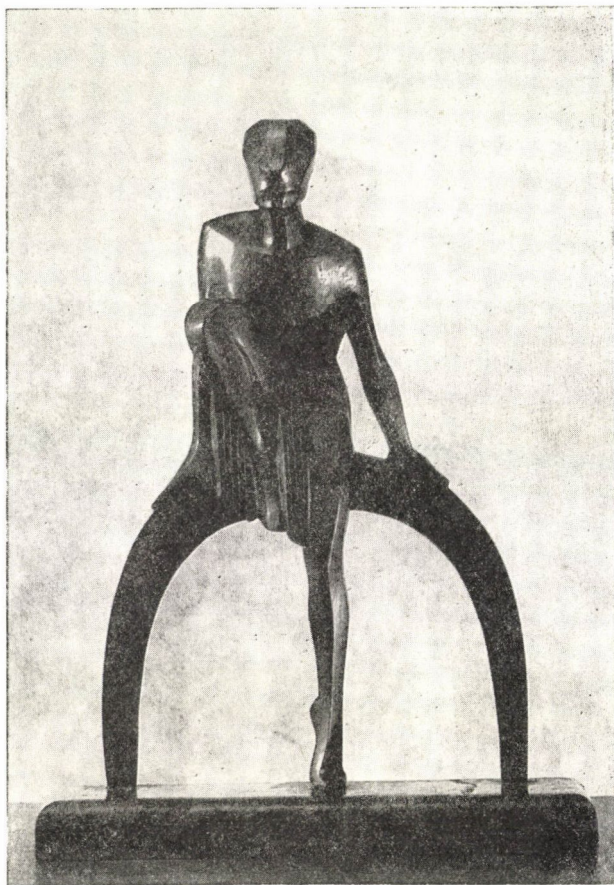
látást próbálta elültetni. Tanítványait „először visszavezette... a természethez, belevitte őket egy erőteljes, éles levegőjű, duzzadó naturalizmusba... előről kezdte velük a természetnek megközelítését, s fokról-fokra vitte őket előre kifejezési eszközeik és tudásuk elemeinek megszervezésében”. [58] Szablya tanítási módszerében „a formák ízről-ízre való stúdiuma, a konstrukció alakítása, a materiák tanulmánya” alapvető volt.

Az 1906-os kiállítás — Lakatos Artur rendezte — belső berendezését a későbbi KÉVE interieur-ök előzményének kell tekintenünk. Az iskola bemutatóján a KÉVE alapító tagjai közül a következők szerepeltek: Ambrózy Georgina, Benkhardt Ágost, Dénes Valéria, Fejérvári Erzszi, Göröncsér Gundel János, Lénárd Lévy Róbert, Lohwag Ernestsztin, Lohwag Frida, Máté Ilona, Pejacsevich Jolán, Redlich Stefi, Szablya Frischauf Ferenc. Már ekkor megfogalmazódott Szablya Frischauf Ferencben a terv egy művészársulat alapítására, melyre 1907-ben a KÉVE létrejöttével került sor. A társulat, mint a fentiekből világosan kitűnik, egyenes következménye volt a Szablya-féle Szabad-iskolának, tagjai sorából nőtt ki. Az egyesületben ezek a tagok képviselték

művészetükben az impresszionisztikus, naturalisztikus ágat, mely a nagybányai művészet talaján sarjadt és a Szablya-iskolán át élt tovább: „Mennek előre... organikus fejlődő tudással, folyton erősödő és edződő szemmel és lélekkel: mennek ki a szabadba és megállják a helyüket a természet akármilyen pontján, belenéznek a legizzóbb napsütésbe, nem félnek a legélesebb színektől sem...” [59]

A KÉVE — ellentétben a korban alakuló más egyesületekkel [60] — tagjait nem egy-egy műfaj vagy stílus képviselőiből válogatta. Festő, grafikus, szobrász, építész, iparművész egyaránt megtalálható volt soraiban. Stílusban sem volt egységes, művészei — amint azt a későbbiekben látni fogjuk — nem sorolhatók közösen egy nagyobb áramlatba

Ezek a törekvések tetten érhetők a társulat névválasztásában is: KÉVE, mely a különböző művészeti ágak és stílusok egybefogására utal és szimbolikus jellegénél fogva a társulat szecessziós irányultságát is tükrözi. Ezt az irányultságot mutatja az a tény is, hogy a KÉVE kapcsolódott a gödöllői művésztelephez, egyrészt a tagok átfedésében (Remsey Jenő, Moiret Ödön, Mihály Rezső), másrészt a telep elveinek gyakorlati megvalósításában. A gödöllői telep népművészet felé forduló, néprajzi kutatásokat végző, népművészeti motívumokból merítő szelleme hatott a KÉVE tevékenységére; kiállításain bemutatta Mihály Rezső erdélyi, ill. mezőkövesdi tárgyú alkotásait, 1911-es III. tárlatán pedig Ács Lipót népművészeti gyűjteményének adott helyet. A szecesszió egyik alapvető törekvését a „Gesamtkunstwerk”-et a KÉVE kiállításain mindig szem előtt tartotta a képző- és iparművészet egységére törekedve. Ezeken a bemutatókon és a társulat felépítésében is jól érzékelhetjük a századelő művészetében beállt jelentős fordulatot. A művészeti ágak közötti korábbi rangsor ekkor meg-



23. Kövesházi Kalmár Elza: Támaszkodó sárgaréz 39,5 cm MNG Ltsz: 59.73 N.



24. Tichy Gyula: *Királyasszony néném* (Zách Klára) 1909. o. temp. 100×70 cm MNG Ltsz: 60.44. (Kiállítva a KÉVE III. kiállításán kat. sz. 23.)



25. Tichy Gyula: *Új Newton p. tus* 155×145 cm Kiss Horváth László tulajdona (Kiállítva a KÉVE III. kiállításán kat. sz. 33.)

szűnt, az iparművészet egyenrangúvá vált a képzőművészet más ágaival.

Bemutatóin a KÉVE átalakította a kiállítási helyiségeket, kisebb, intímabb tereket hozott létre. A belső-építészek (Szablya, Kozma, Málnai) által tervezett interieur-ökbe helyezte el a képző- és iparművészeti tárgyakat és a külön kiállításokra hozatott növénydíszeket is. A századvég kiállításainak egységes belső tér- és egységes tervezés-eszménye a KÉVE bemutatóin is világosan érezte hatását.

A „Gesamtkunst” törekvés érvényesült tagjainak művészetében is. A szecesszió jellegzetes művésztipusát, a képzőművészet szinte minden ágában dolgozó mestert képviselte a társulatban Kozma Lajos, Tichy Gyula, Remsey Jenő, Gara Arnold, Mihály Rezső. Könyvtárlapok, címlaptervek, ex librisek, pénztervek, bélyegtervek, reklámok, plakátok, üvegablaktervek, freskótervek és gobelinek kerültek ki kezük alól. A társulat festői közül Szablya Frischauf Ferenc, Muhits Sándor, Haranghy Jenő és a szobrász Zutt Richard Adolf, működésüket kiterjesztették az iparművészet ágaira is. Mind a négy művész az Országos Magyar Iparművészeti Iskola tanára lett.[61]

A bemutatók széles látókörét tükrözi az is, hogy a KÉVE II. és IV. kiállításán helyet kaptak Málnai Béla építészeti tervei (Fővárosi Könyvtárpalota-részletrajz, távlatrajz, — gyárépületek, Székesfővárosi kislakások bérházak fotói, síremlék-fotók stb.)

A társulat szecessziós jellegét erősíti az a tény is, hogy tagja volt és a korai kiállítások mindegyikén szerepelt csipkéivel Tóthvárad Korniss Elemérné. A csipkének az európai szecessziós művészetben kiemelkedő helye volt, Magyarországon több csipkekészítő műhely alakult a századfordulón. Korniss csipkéi új kísérletek voltak, nem készített tervrajzot munkáihoz, azok az alkotás folyamán változtak, alakultak, nyertek el végleges formájukat.[62]

A korai (1907—1914) KÉVE-periódus képzőművész tagjainak törekvését három nagyobb stílusirány alá csoportosíthatjuk: a plein-air naturalizmus, a posztimpreszcionizmus (neósok) és a szecesszió. Az első két törekvés elsősorban Nagybánya révén, a nagybányai iskolázott-ságú tagok művészetével ágyazódott be a társulat képzőművészeti arculatába. A szecessziós törekvés pedig, mely a korai KÉVE egész szellemi irányultságát meghatározta, a Gödöllői művésztelephez kapcsolta a társulatot, az egy-két különálló, a szecesszió stílusjegyeit művészetén hordozó tagon kívül (Kozma Lajos, Tichy Gyula, Kövesházi Kalmár). Itt nincs módunk bővebben kitérni a társulat művészeinek egyenkénti tárgyalására, ezért az alábbiakban a fent említett hármas felosztás szerint soroljuk be az alkotókat az említett fő irányok alá — mely csoportosítás természetesen leegyszerűsítés, hiszen művészetükben gyakran keverednek, együtt jelentkeznek a különböző elemek.

Az ún. kolorisztikus naturalizmus stílusjegyei alapján alkotó KÉVE tagok: Szablya Frischauf Ferenc, Lohwang Ernő, Máté Ilona, Göröncsér Gundel János, Benkhardt Ágoston, Szőri József, Lénárd Lévy Róbert és Konstantin Frida.

A csoport másik, nagybányai művészetből kinövő ága, a KÉVE „neós” törekvésű tagjai közé sorolható: Fejérvári Erzsébet, Bálint Rezső és Erdei Viktor.

A társulat harmadik, de a korai periódus művészeti irányultságának uralkodó stílusesszenciája a szecesszió. Az 1907—14 közé eső időszak kiállításain bemutatott festmények többségénél — nemcsak az alább felsorolt művészeknél — a dekorativitás a sziluettszerű megfogalmazás szembetűnő. Mihály Rezső, Remsey Jenő, Moirét Ödön, Gara Arnold, Kövesházi Kalmár Elza, Kozma Lajos, Tichy Gyula és Remsey Zoltán kapcsolható első-sorban a KÉVE szecessziós törekvésű csoportjához. Ezek az alkotók művészetük műfaji sokszínűségében is a

szecesszió ideális — a képző- és iparművészet különböző ágaiban tevékenykedő — művésztipusához közelítettek. E dolgozat kereteit meghaladó bővebb tanulmányt, monografikus feldolgozást igényelne azonban néhány alkotó a KÉVE művészei közül, kiket a századforduló

képzőművészeti irodalma is méltánytalanul keveset említ. Gondolok itt pl. Kövesházi Kalmár Elza, Erdei Viktor, Tichy Gyula művészetére.

Plesznivy Edit

JEGYZETEK

1 Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs VIII. Ver Sacrum 1900. 375–386. IX. Ver Sacrum 1901. 81–83. A Sezession X. kiállítása. Ver Sacrum 1901. 159–162. A Sezession XII. kiáll. Ver Sacrum 1903. stb.

2 „Képtelenség, hogy nagyság és szimmetria szerint kerüljenek együvé képek és szobrok, hogy legyen jó és kevésbé jó hely, megvilágított és sötétben hagyott teremrész. A Művész és közönség érdeke pedig együttesen tiltakozik minden túlzásfólia ellen” (Lengyel Géza: A rendezés művészete. Művészet 1910. 185–187.)

3 Bálint Rezső: A Nemzeti Szalon Tavaszi kiállítása. KÉVE Könyve IV. 1913.

4 Fábrián Gyula: A kiállítási interieur mint művészeti propagandaeszköz. Magyar Iparművészet 1935. 18–19.

5 „Halálos unalom és fáradtság... agg ifjak és második gyermekkorukat élő kora aggastyánok, akadémia à la Benczur... Minden erő és minden nemes, tiszta szándékot egyszerűen felrúg az az intézmény, melynek hivatása a művészet s a művészi kultúra fejlesztése Magyarországon” (Fülep Lajos: Téli kiállítás a Műcsarnokban. Hazánk 1905. 11.14.)

„A magyar művészet létkérdésének problémáját... a Műcsarnok keretein belül megoldani már nem lehet... ahol falakat töltöttek be Faragó Gézáék és Újváry Ignácok... ott a művészetnek nincs keresnivalója.” (Fülep Lajos: A téli tárlat. Magyar Szemle 1906. 1.4.) „... a tehetetlenség, a zűrzavar, a kaosz, az ifjú vének erőködése és méltán vének gyűlölt mestersége ül itt orgiát hangtalanul, ijesztően meredten.” (Fülep Lajos: Tavaszi kiállítás. Az Ország 1906. 4.1.)

6 Fülep Lajos: Tavasz a Műcsarnokban. Magyar Szemle 1906. 4.5.

7 „A festőművész számára a boldogulás alig képzelhető el más-ként, mintha a nyilvánosság útján keresi azt az embert, akit megihlet képeinek hangulata. Ezzel a körülménnyel számolva még jelentősebb érdek, hogy ne veszítsék el hitelüket és vonzóerejüket a tárlatok, ameddig oly szorosan hozzátartoznak a művész érvényesüléséhez.” (Lengyel Géza i. m.)

8 Könyves Kálmán Szalon 1906, KÉVE 1907, MIÉNK 1907 Művészház 1909, Szent György Céh 1909, Ernst Múzeum 1913. stb.

9 „A harmadik kiállításunk alkalmából egyesületünk életében beállott egyik jelentős változásról kell megemlékeznünk... egyesületünk azt a határozatot hozta, hogy rendes kiállításain a bírálás intézményét többé nem alkalmazza. Művészi értéket majoritásokkal megállapítani nem lehet és a művész csak természetes jogával él, ameddig ő állapítja meg, hogy milyen munkákkal akar a nyilvánosság elé lépni.” (A KÉVE III. kiállításának katalógus előszava).

10 Lénárd Róbert: Verona 1908 (MNG) Vétel a KÉVE 1908. kiállításán. 361 (1908) I. Lénárd Róbert: Arno partján 1910. (MNG) Vétel a KÉVE 1911-es kiállításán. 873/1911–II. Konstantin Frida Interieur (MNG) Vétel a KÉVE 1911-es kiállításán. 873/1911–III: Gara Arnold: Anyám arcképe 1911. (MNG) Vétel a KÉVE 1911-es kiállításán. 618/1911–II. Tichy Gyula: Májusi eső után. Vétel a KÉVE-től. 1913-ban. 700/1913–VI. Konstantin Frida: Olvasdás előtt (MNG) Vétel a KÉVE X. kiállításán. 1423/1918. VII. Benkhárdt Ágost: Őszi délután (MNG) Vétel a KÉVE XIII. kiállításán. 18093. 1922–XIV. stb.

11 Németország: PAN, Ausztria: Ver Sacrum, Lengyelország: Chimera, Zychie, Franciaország: Revue Blanche, Mir Iszkuszatva Belgium: Art Nouveau stb.

12 A KÉVE X. kiállítása. Katalógus előszó.

13 „A KÉVE-nek mint testületnek ritkán, egy évben legfeljebb egyszer adódik alkalma arra, hogy tagjainak művészi meggyőződését a nagyközönséggel közölje; csupán egyes kiállításain mutathatja meg a termelt anyag művészi fajsúlyát, a kitűzött célok értékét és az eredmények közelségét. Az egyesület még állandóbbá és elevenebbé akarja tenni a közönséghez való kapcsolatát. Ezért indította meg ezt a könyvsorozatot, amely művészi tanulmányok, aktuális művészi események, és egyesületi hírek közlésével számot ad azokról a szellemi motívumokról, amelyek a tagjait munkára izgatták, érdeklődésüket művészi dolgokban lekötik...” (Bálint Aladár: A KÉVE Könyve Nyugat 1913.1.)

14 Szablya János: Az új Nemzeti Színház — Tőry és Pogány építészek tervei, Pogány Kálmán: A Pálffy Képtár, Dömötör István: Andrassy út 25. (az épület elemzése), Szablya János: Nagybánya, Elek Artúr: A Lánchíd, Erdei Viktor: Ornamentek Rembrandt ön-arcképeire, Csáth Géza: Haydn, Dömötör István: Mednyánszky képek, Nádas Pál: Az iskoláskönyv művészete, Fülep Lajos: Donatello probléma stb.

15 Futurista kiáltvány, Kandinszky, Käthe Kollwitz, Az Orosz Balett, Matisse, Boccioni futurista szobrai, Visszaütöttak Szalonja, Modern osztrák művészet stb.

16 Árkay Aladár új református temploma, Theatre Champs Elysées, Vároesztétika és építésszabályok, Budapesti Műhely A Prometeusz c. balett koreográfiája, A Kékmadár díszletei és jelmezei stb.

17 XIX. sz. i francia mesterek, Rembrandt, Donatello, Magyar biedermeier, Kupetzky János és Mányoki Ádám művésze.

18 Az első kiállítás katalógus-címlapját Lohweg Ernesztin, a másodikikét Tichy Gyula, a harmadikét Kozma Lajos a negyedikét pedig Remsey Jenő tervezte. A katalógusok végén hirdetések sorakoznak Lohweg, Bálint, Erdei, Gara, Konstantin, Kozma, Mihály Remsey és Szablya tervei alapján.

19 „... Valóságos szervezett egyesülés, nemcsak művészek csoportja... Egyenlőre csak újdonságánál fogva érdekes és nem a kiállításának súlya révén... Néhány jófajta kép, néhány érdekes rajz, sok iskolaiság, nagyon sok egyéniség hiány: íme a KÉVE első kiállítása... Deszka és vászon borítja a falakat és formál fülkéket és mezőket.” (Gerő Ödön: A KÉVE első kiállítása. Pesti Napló 1908. febr. 1.6–7.)

20 Tündérorszámban élt egy mesebeli festő... gondolt egyet... mesteriskolát tündéreknek... Folyt a munka és igen jó tanítványoknak bizonyultak, mert itt a művészet és varázslat országában egy esztendő alatt megtanulták azt, amit földi halandó két évtized alatt sem tud megtanulni... A műalkotásokat — ha ugyan annak lehet nevezni — mint spanyolfalakat tartották maguk előtt szégyenükben a tündérek... Nincsenek hosszakozva az emberek apró, szűrés tekintetéhez... (Szalkay Gusztáv: A KÉVE kiállítása, Szabad Művészet 1908. 4. 8–9.)

21 Márkus László: Két kiállítás. A Hét 1908. 111–112.

22 „Berekedtek a londoni kiállítás diadalmi harsonái, s „nemzeti dícsőségünk” jobban szolgálja a KÉVE... ami igazán jól, igazán művészi alkot a művész, az magján viseli a nemzeti karaktert, akár Frischaufék festették, akár fajmagyarok” (N. N.: A KÉVE külföldön. A Hét 1908. 23. 551–552.)

23 Bölöni György: A KÉVE tárlata. Magyar Nemzet 1909. nov. 7.

24 „... mintha ócska patronnal gyártódott volna kétszáz darab kép, gyenge és kultúranélküli emberek ámitására, hogy higgyék el, művészet, ami itt vásznakra felkenődik és végigcsúsz... gyors érvényesülési akarás, haszontalan erőfeszítések, belső tartalom nélküli emberek piszkálódása... a tehetetlenség kultusza... minden hivatalos arca dacára sem fogja képviselni a magyar művészetet.” (Bölöni György: A Műcsarnokban. Magyar Nemzet 1909. nov. 17.)

25 Kézi: A KÉVE kiállítása. Pesti Hírlap. 1909. nov. 7. 9.

26 Novák József Lajos: A KÉVE kiállítása. Magyarország. 1909. nov. 7.

27 „E tárlat oly magas nivójú s rendezése oly meglepően szerencsés, hogy — sajna — nem is remélhetünk többé hasonló tárlatot egyhamar. Azért foglalkozunk hát vele érdek szerint. A rendezéssel kezdjük, mert ez nálunk a legelhanyagoltabb, ez a mostoha gyerek... Rövidlátó kicsinyeskedés, bünsös könnyelműség, ami a tárlatrendezés terén nálunk van. Illetőleg nincs. Mert valóban mifelénk elég annyit is hogy egy nagy terembe egy kórdíva tesznek, a sarkába egy-két zöldseget, s a falakra sorjában kis képeket, nagy képeket, s ahol egy igen nagy kép áll, oda még tesznek egy-egy pálmát és kész a rendezés.” (Novák József Lajos i. m.)

28 A KÉVE kiállítása. A Hét 1909. nov. 14. 762.

29 „Ez a fiatal csoport különváltan akar érvényesülni... tehát különváltan érvényesül is... KÉVE-ék úgy tesznek, mintha a világban nem is volnának állami vásárlások. Társaságukat az állami vásárlásokra való tekintet nélkül alapították meg... nem törődnek a művészek bevett formuláival... Rendezésének módja, jelentkezésének egész módja újszerű... A KÉVE a Nemzeti Szalon helyiségeit gyökeresen átalakította... Falakat, szobákat, fülkéket, feljárókat rögtönzött. Új, szép távlatokat csalt a régi terem sorba. Nagy fehér távlatokat, festői intimításokat.” (Gerő Ödön: A KÉVE kiállítása. Magyarország 1909. nov. 7.)

30 A KÉVE kiállítása. A Hét 1909. nov. 14.

Lengyel Géza: A KÉVE kiállítása. Nyugat 1909. 637.

31 A Hét 1909. nov. 14.

32 „... a sűrűn álmodozóknak hol a fantáziájuk, hol a kifejező erejük nagyokat botlik: készlet és zavartalanul élvezhetők ezen a kiállításon az idegen elemektől ment, szigorúan festői feladatokkal foglalkozó művészek adnak.” (Lengyel Géza: A KÉVE kiállítása. Nyugat 1909. II. 637.)

„A KÉVE legdúsabb termő kalászeit a főmester: Szablya Frischauf Ferenc és az ő felesége Lohweg Ernesztin és sógora Konstantin Frida szállította... Az egész kiállítás az izlés jegyében született, ha itt-ott az ifjúság éretlen zöldje ront is a harmonikus

hatáson. (Kézdi: A KÉVE kiállítása. Pesti Hírlap 1909. nov. 7. 9.)

33 Rottenbiller Odön: A KÉVE második kiállítása. Független Magyarország 1909. nov. 7. 17.

34 A KÉVE második kiállítása. Az Újság 1909. nov. 7. 17. Margittay Ernő: A KÉVE II. kiállítása. Élet 1909. nov. 14. A KÉVE tárlata. Népszava 1909. nov. 7. 5. A KÉVE Nemzeti Szalonbeli kiállítása. Neues Pester Journal 1909. nov. 7.

Die Ausstellung der KÉVE. Pester Lloyd. 1909. nov. 7. 17. 35 A KÉVE Bécsben. A Ház. 1910. 35.

36 „A KÉVE tagjai egyáltalán nem üres kalászkok. Fialat, vérbeli, modern tehetségek. Színesek, elszántak és stílusosak. A legutolsó modern festőművészetnek minden megnyilvánulása rezeg e kiállításon végig és mégis e kiállítás hatása teljesen sajátos, amely sajátosság bátran nevezhető nemzetinek.” (L. H.: Hagenbund. Fremden Blatt. 1910. jan. 13.)

37 Die KÉVE in Wien. Pester Lloyd. 1910. jan. 22.

38 Die Zeit 1910. jan. 23.: „Magyar nemzeti karaktere nincs e kiállításnak, legföljebb az, hogy a művészek szívesen festik az önarcképeiken magukat a cigányokat.”

Neues Wiener Journal 1910. jan. 23.: „Ami a kiállításukon leginkább hiányzik: a nemzeti érzés... A KÉVE egyesületben úgy látszik túlnyomó a fiatal elem, amely még annak a márnak a hatása alatt áll, amelyet Franciaországból hozott haza. Az ilyen márn azonban mulandó, mint ahogy a bécsi művészeké is már elmúlt, s a magyar vendégeket az a családias éri, hogy az ő szélsőséges szecesszionista kihágásaik a bécsi közönséget egy cseppet sem izgatják, sőt már nem is bosszantják többé...”

Neue Freie Presse 1910. jan. 27.: „... az ilyen szélsőséges kísérletek beteges jellegűek... Mindenütt látni most ilyen tüneteket... legújabbban a Hagenbund kiállító helyiségében, ahol fiatal magyar művészek állították ki dolgaikat... Modernisták és műveiken a neoimpresszionizmus nemzetközi jellegét tanulmányozhatjuk. Nagyon kevés kivétellel a festményeket festhették volna modern franciák, oroszok, svájciak vagy németek...”

39 „... A KÉVE modern festőcsapata kiállítást rendezett Bécsben is, amelyről a bécsi lapok részletesen beszámoltak. Még pedig mit írtak? Nagyon furcsa és meg nem szokott dolgokat. Az igazságot; azt, hogy a KÉVE festményeiben nincs meg a nemzeti, a faji eredetiség, hiányzik belőlük a magyar levegő, ami nagy hiba, mert minden képnél az a fő dolog, hogy a faji eredet bélyegét viselje magán. (Bécsi lecke a KÉVE tagjainak Magyarországra. 1910. jan. 28.)

„Az a csodálatos, hogy művészetünk ultra elemei a leglázasabban iparkodnak a kiülföldön is szerepelni. Mintha demonstrálni akarnák ezzel azt, hogy lám: ti barbár magyarok nem értitek meg az ultramodern törekvéseket, de a kiülföldön az kiülföld!! az megbecsül minket.” (Ultra magyarok kiülföldön. Pesti Hírlap 1910. I. 25.)

40 L. A.: Magyar festők Bécsben. Magyar Szó 1910. I. 29.

41 Lengyel Géza: A KÉVE kiállítása. Nyugat. 1911. 316–317.

42 Bolóni György: A KÉVE kiállítása. A Ház. 1911. 171.

43 „A szürke termék, banális sablonnal is sablonosabb kiállítási helyiségek eltűntek... változatos, eredeti és igazán finom ez a milieu, amely harmonikusan keretezi be a legkülönbözőbb művészi egyéniségeket, legelőrébb művészi irányok alkotásait...” (Cserna Andor: A KÉVE kiállítása. Auróra. I. 1911. 51–52.) „Építész és iparművész tehetség, piktör- és szobrász talentummal szövetkezett arra, hogy izelítőt kapjunk a művészetek egysége felé való törekvésből. Erre igyekeznek a KÉVE tagjai úgyszólván valamennyien. Az installálás feladatát elsőrangúan oldották meg Kozma és Szablya Ferenc. Sehol semmi hivalkodás, cifraság, de mindenütt szerkesztetben jól elgondolt elrendezés, megokolt díszítés. Az ornamensek szükség szerűen nőnek ki az anyagból.” (Margittay Ernő: A KÉVE kiállítása. Magyar Iparművészet 1911. 79.)

44 Farkas Zoltán: A KÉVE kiállítása a Nemzeti Szalonban. Vasárnapi Újság 1911. 4. sz. 58. évf. 70–71.

45 Ez a jelenség a kortárs irodalomban gyakran külsőségeken a népies témák felszínre kerülésében nyilvánult meg, de Móricz Zsigmond epikájában pld. egy valóban mélyen átértett népi ihletű irodalmat szült. A zenében is – a képzőművészettel párhuzamosan –, elsősorban Kodály és Bartók művészetében, jelentkezett a népművészet elemeinek befogadását, felhasználását célzó igény, de, hogy a népzenei motívumok felhasználása a komolyzenében mennyire problematikus volt bizonyítja Bartóknak, 1906-ban anyjához intézett levele is: „Eltart még soká, míg elfoglalják az őket megillető helyet házi és nyilvános zenei életünkben. A magyar társadalom túlnyomó része még nem elég magyar, már nem elég naiv és még nem elég művelt arra, hogy ezek a dalok közelebb férközhessenek szívéhez. A magyar népdal a hangversenyteremben! Különösen hangzik, ma még...”

46 „A himnuszok, asszony-főkötők arról a biztos művészi ösztönről tanúskodnak, mellyel már csak a nép körében találkozunk. Külön felhívjuk a figyelmet a fiatal paraszttársak rajzainak gyűjteményére, ez páratlan a maga nemében. Ezek a rajzok bizonyosságot tesznek a magyar nép azon elemi ereje mellett, amely az országban szinte mindenütt megtalálható, s amely alkalmanként és néhány helyen valóban művészi megnyilatkozást talál fel.” (Dióder Rózsaffy: Chronique des Beaux Arts. Revue de Hongrie. 1911. 227.)

„Ács Lipót professzor a Sárköz népművészetének szedte össze egy marék virágát. Itt látszik meg, hogy érzi egyszerű emberek tö-

mege az anyagot, a díszet. Tiszta művészet ez a nyolcas számú szoba.”

(Margittay Ernő: A KÉVE kiállítása. M. I. 1911. 79.)

„ismét egy tanúbizonysága népművészetünk bámulatosan erős díszítési erejének. Gyönyörű himnuszok, babaruhák láthatók itt, de a legmeglepőbb az a képsorozat, mely 10–14 éves kislányok rajzaiból áll. Milyen törvényszerűleg öröklődik át egyes vidékek díszítő hajlama nemzedékről nemzedékre. Mily sok színelentét és színegyeztetés.” Farkas Zoltán: V. U. 1911.)

47 N. N. A KÉVE a Nemzeti Szalonban, Élet. 1911. I. 108.

48 Bíró Mihály: A KÉVE kiállításáról. Grafikai Szemle. 1911. I. 17.

49 „Az egyesület szelleme változatlan: jó ízléssel, becsülettel művészetet adni. Állami segítség, hivatalos támogatás nélkül, pusztán tagjainak anyagi és erkölcsi erejével, függetlenségével, olyan kiállításokat szervez, amelyeknek rendezése mintája lehet minden tárlatrendezésnek nálunk. Mindegyik művészi terméket, amelyet bemutat, méltó környezetbe helyez nem rontja, hanem lehetőség, szerint emeli annak hatását.” (Bálint Aladár: A KÉVE IV. kiállítása, Népszava 1913. márc. 14. 2.)

„A KÉVE... elvonulva a művészeti közélet lármájától, csendben munkálkodik és évenként csak egyszer lép közönség elé munkásságának értékes eredményeivel... A Szalon nagyterme ez alkalommal egészen új beosztást, mondhatni új architektónikus kiképzést nyert. Hátsó részét egy nagyobb és két kisebb fülkévé alakították át. Ezáltal lehetővé vált, hogy minden kiállító művész kollekciója a neki kedvező interieurbe kerüljön... az egész helyiségben fehér velum teszi a világítást diszkrétén tompává.” (Bende János: A KÉVE kiállítása. Ország – Világ. 1913. márc. 16.)

50 Lyka Károly: A KÉVE IV. kiállítása. Kéve Könyve 1913. ápr.

51 Jean Preux: Rhapsodie hongroise. A Hét. 1913. márc. 16.

52 Münchener Post, Allgemeine Zeitung, Münchener Neueste Nachrichten, Leipziger Neueste Nachrichten, Bayerische Staatszeitung, Neue Zürcher Zeitung, Reinisch-Westfälische Zeitung, Königsberger Allgemeine Zeitung, Karlsruher Tagblatt, Der Cicero, Kunst für Alle stb.

53 „Aki államilag támogatott kiállításokon találkozók a magyar művészettel, az csak az akadémikus és a vele összefüggésben álló irányokat ismerheti meg. E fiatal egyesülésnél azonban az új célok felé vezető utakat keresik és mindenütt megtaláljuk náluk a régi csapásokból való kikivánczolás becsületes törekvéseit.” (Franz Walter Roth: Kunst Brakl Kunsthau München. München Augsburger Abend-Zeitung 1914. május 6.)

„A művészet, amely itt kiállításra kerül, egészen más, mint amelyet a magyar osztály a tavalyi nagy nemzetközi kiállítás keretén belül bemutatott nekünk: modernebb, előretörőbb, szenzitívebb.” (Willy Burger: KÉVE Münchener Neueste Nachrichten. 1914. V. 8.), „E kiállítás jelentékenyen eltér attól a sztereotip összehatástól, amelyet a magyar osztály a nemzetközi kiállításokon szokott nyújtani. Egy új szellem, amely a természetből a tipikus jelenségeket absztrahálja és amely erőnt nem kímélve fokozza a kifejezési lehetőségeket, tárul itt elénk.” (Eugen Kalkschmidt: KÉVE in München. Frankfurter Zeitung. 1914. máj. 10.)

„Ha úgy akarjuk a KÉVE a magyar szecesszió, amely a hivatalos nemzetközi Glappalast-kiállításokon szereplő akadémikus és kevésbé jellegzetes művészekkel szemben a modern előretörő princípiumoknak hódol.” (g. i.: KÉVE. Bayerischer Kunst Kurier 1914. máj.)

„Impresszionisták mellett olyan stilsztákát látunk itt, akik egészen sajátos hangot hallatnak realizistikust szimbolisták mellett, eleganciát koldusnyomor mellett, polgári szelidséget probléma izgalma mellett, a keletet a nyugat mellett...” (R. B.: Kunsthau Brakl. Münchener Zeitung. 1914. máj. 7.)

54 Somogyi Miklós: Müncheneri levél. Művészet 1914. 254–55.

55 Szinyei Társaság 1920., Cennini Társ. 1920., Benczur Társ. 1921., Belvedere 1921., Helikon 192., Szövetség 1922., Paál László Társ. 1923., Független Művészek Társasága 1924., KUT 1927. Munkácsy Céh 1928., Magyar Arcképfestők Társ. 1929., UME 1932. stb.

56 Mezei Ottó: A hazai szabadiskolák múltjából. Bp. 1979.

57 Fülep Lajos: Szablya Friscauf Ferenc és tanítványai. Művészet forradalmától a nagy forradalomig. Bp. 1974. 165–170.

58 I. m.

59 I. m.

60 Magyar Építőművészek Szövetsége 1902. Éremkedvelők Egyesülete 1905. MIÉNK 1907. Magyar Grafikusok Egyesülete 1908. Magyar Aquarell- és Pasztellfestők Társasága 1908. stb.

61 Muhiits Sándor 1910-tól a Textilművészeti Szakosztály vezetője, Zutt A. Richard 1912–17-ig az Ötvös Szakosztály tanára, Haranghy Jenő 1918-tól a Díszítő festészeti szakosztály vezetője, Szablya Friscauf Ferenc 1912-től a lakásművészeti tervezési tanára, 1937–44-ig pedig az iskola igazgatója. (Az Országos Magyar Iparművészeti Iskola Évkönyve. 1880–1930.)

62 „Ic cipkét állított ki, melyek mindegyike hipnotikus álomban lévő rajzaihoz hasonló bizarrsággal bír. Nemcsak motívumokban, de a technikában is a legváltozatosabb. Van ott szövés, himzés, klópi-csillagok, point-lace-öltések és az ajóruzs számtalan válfaja mellett a szumák csomózás, kötés, hálószerű szövvényei.” (Novák József: A KÉVE tárlata. Magyarország 1909. nov. 7.)

A KÉVE művésztsársulat névsora

Az évszámok a KÉVE kiállításain való részvételt jelölik. Ambrózy Georgina — alapítótag — festő, 1908, 1909. Az 1917, 1923-as katalógus említi mint tagot, de nem állít ki.

Barcsay Jenő (1900—) festő, 1927, 1940.
Bartha László (1908—) festő, 1947.
Barzó Endre (1898—1953) festő, 1925, 1926, 1927, 1929.
Basilides Barna (1903—) festő, 1929, 1932/33, 1947.
Bálint Rezső (1885—1945) festő, 1909, 1910, 1911, 1913.
Bánáti Schwerák József (1897—1951) festő, 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1932/33, 1939/40, 1940, 1947.
Benedek Jenő (1906—) festő, 1947.
Benkhardt Ágost — alapító tag — (1882—1961) festő, 1908, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1932/33, 1939/40, 1947.
Bokros Birman Dezső (1889—1965) szobrász, 1917, 1918.
Boldizsár István (1897—) festő, 1932/33, 1940.
Boross Géza (1908—1971) festő, grafikus. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Breznay József (1916—) festő, 1947.
Conrad Gyula (1877—1959) festő, grafikus, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929.
Csebi Pogány István (1908—) festő. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Csulyok Margit szobrász, 1922, 1923.
Deli Antal (1886—1960) festő, 1924, 1926.
Dénes Valéria — alapító tag — (1877—1915) festő, 1908, 1909, 1910.
Döbröczi Kálmán (1899—) festő, grafikus, 1932/33, 1940, 1947.
Dudás Jenő (1910—) festő, grafikus, 1939/40, 1940, 1947.
Ecsődy Ákos (1902—) festő, 1929.
Emőd Aurél (1897—1958) festő, 1939/40, 1947.
Erdey Dezső (1902—1957), szobrász, 1926, 1927, 1929, 1932/33, 1939/40, 1940.
Erdei Viktor — alapító tag — (1879—1945) festő, grafikus, 1908, 1909, 1911.
Fejérváry Erzs (Körmendi Frimm Jenőné) (1890—) festő, 1909, 1910, 1911, 1913.
Friml Géza (Fónyi Géza) 1899—1971) festő, 1925, 1926, 1927, 1929.
Gara Arnold (1882—1929) festő, grafikus, iparművész, 1909, 1910, 1911, 1913.
Göröncsér Gundel János — alapító tag — (1881—1908) festő, 1908, 1909, 1910, 1914, 1932/33.
Haranghy Jenő (1894—1951) festő, grafikus, iparművész, 1917, 1918, 1920, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1932/33, 1939/40.
Heintz Henrik (1896—1955) festő, 1939/40, 1947.
Hintz Gyula (1904—) festő, grafikus. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Holló László (1887—1976) festő. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Iván Szilárd (1912—) festő. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Jálics Ernő (1895—1965) szobrász, 1929, 1939/40, 1940.
Járitz Józsa (1893—) festő. Az 1922-es katalógus említi mint művésztágot, de nem állít ki.
Károlyi Lajos (1877—1927) festő, 1922, 1923, 1924, 1925, 1932/33.
Kerényi Jenő (1908—1975) szobrász. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Koffán Károly (1909—) grafikus. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Konstantin Frida (Szablya Jánosné) — alapító tag — (1894—1918) festő, grafikus, 1908, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1932/33.
Korda Vince (1897—) festő, 1924, 1925.
Kozma Lajos (1884—1948) építész, iparművész, grafikus, 1909, 1910, 1911.

Kövesházi Kalmár Elza (1876—1956) szobrász, iparművész, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1924, 1926, 1927.
Lénárd Lévy Róbert — alapító tag — (1879—1936) grafikus 1908, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929, 1932/33.
Lohwag Ernesztin — alapító tag — (1878—1940) festő, 1908, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1929, 1932/33, 1939/40.
Madarassy Walter (1909—) szobrász, 1947.
Málnai Béla (1878—1941) építész, 1909, 1910, 1911, 1913.
Máté Ilona — alapító tag — (1887—1908) festő, 1908, 1909, 1910, 1914, 1932/33.
Miháltz Pál festő (1899—). Az 1946. évi dec. 31-i jegyzőkönyv, mint ügyvezetőségi tagot említi.
Mihály Rezső (1889—1968) festő, grafikus, 1909, 1910, 1911, 1917, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929, 1932/33, 1939/40.
Mikola András (1884—1970) festő, 1908.
Mikus Sándor (1903—1982) szobrász. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Moiret Ödön (1883—1968) szobrász, 1910, 1911, 1913, 1940.
Muhits Sándor (1882—1956) festő, iparművész, 1914, 1922, 1923, 1925.
Paizs Goebel Jenő (1896—1944) festő, grafikus, 1924, 1925, 1929, 1939/40, 1940.
Pejacevich Jolán — alapító tag — (?—1918) festő, grafikus, 1908, 1909, 1911.
Fischerné, Redlich Stefi festő. 1909, 1910.
Reményi József (1887—1977) szobrász, 1923, 1924, 1925, 1927, 1929, 1932/33.
Remsey Jenő (1885—1980) festő, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920.
Remsey Zoltán (1893—1925) festő, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1923, 1924, 1925, 1932/33.
Birknerne, Ritter Margit iparművész, 1918, 1922.
Rozgonyi László (1894—1948) festő, 1924, 1925, 1926, 1927, 1932/33, 1940.
Say Géza (1892—) festő, 1927, 1929, 1932/33.
Simay Imre (1874—1955) szobrász, grafikus, 1918, 1920, 1922, 1924.
Szabó Vladimir (1905—) festő, grafikus, 1939/40, 1947.
Szablya Frischauf Ferenc — alapító tag — (1874—1962) festő, iparművész, 1908, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1922, 1923, 1924, 1926, 1927, 1932/33, 1947.
Szalay Lajos (1909—) festő. Az 1946. dec. 31-i jegyzőkönyv említi, mint ügyvezetőségi tagot.
Szentiványi Lajos (1909—1973) festő, 1947.
Szőri József — alapító tag — (1879—1914) festő, 1908, 1909, 1910, 1914, 1917.
Tichy Gyula (1879—1920) festő, grafikus, 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920.
Tichy Kálmán (1888—1968) festő, grafikus, 1917, 1918, 1922, 1925, 1927, 1929, 1939/40.
Tornyai János (1869—1936) festő, 1932/33.
Tóthváradai Kornis Elemérné (?—1920) iparművész, 1909, 1910, 1911, 1914, 1917, 1918.
Ungváry Lajos (1902—) szobrász. Az 1946. évi júl. 12-i közgyűlés jegyzőkönyve említi mint tagot.
Zutt Richard Adolf (1887—1938) szobrász, iparművész, 1913, 1914.

A KÉVE működésének időrendi katalógusa

1907. A társulat 1907. április 27-én alakult, elnöke Szablya Frischauf Ferenc, titkára Szablya János lett. Ügyvezetőségi tagok: Benkhardt Ágost, Göröncsér Gundel János és Lénárd Lévy Róbert. Az alapszabályzatot Szablya Frischauf Ferenc és

- Szablya János készítette el 82 paragrafusban;
„3. §. Az egyesület célja: A szépművészetek és az iparművészetek fejlesztése.
4. §. Az egyesület tagjai kizárólag festők, szobrászok, építőművészek, iparművészek és sokszorosító művészek lehetnek.
5. §. Az egyesület tagjai a következő csoportokra oszlanak:
1. Rendes tagok
 - a) alapítók
 - b) választott tagok
 2. Tiszteletbeli művésztagok
 3. Tiszteletbeli tagok.
28. §. Az egyesület bevételi forrásai a következők:
1. tagsági díjak
 2. az egyesület által rendezett kiállítások bevételei
 3. a műpártolók évi hozzájárulása
 4. az egyesület pártfogóinak anyagi támogatása
 5. esetleges adományok és egyéb bevételek
- Az egyesület szervezete.
32. §. Az egyesület ügyeinek intézését a következő tényezők teljesítik:
1. Közgyűlés
 2. Együttes ülés
 3. Rendes ülés
 4. az ügyvezetőség és
 5. a gazdasági igazgató tanács.
- Műpártolók és pártfogók.
75. §. Az egyesületnek vannak műpártolói és pártfogói is. Az egyesületnek műpártolója lehet minden egyén vagy testület, ha ezt a szándékát az egyesület ügyvezetőségének írásban bejelenti. A műpártolók évi hozzájárulása 100 korona. Művészek, tanárok, tanítók, köz- és magántisztviselők évi 50 korona hozzájárulást fizetnek. Műpártolóinak az egyesület a következő kedvezményeket adja:
1. Minden évben tagilletmény gyanánt egy eredeti műlapot (rézkarc, litográfia stb.) ad.
 2. A műpártolók díjmentesen kapják A HÁZ, — (később a KÉVE Könyve) — című díszes kiállítású illusztrált könyvet.
 3. Ingyen látogathatják... az egyesület kiállításait.
 4. Az egyesület kiállításain vásárolt művek árából 10% kedvezményt kapnak.
 5. Az egyesület által rendezett felolvasásokra és előadásokra a műpártolók külön meghívót kapnak, mely egyúttal a belépőjegyül szolgál.
 6. Az egyesület vezetősége művészeti kérdésekben készséggel felvilágosítást ad az egyesület műpártolóinak.”
1908. A KÉVE I. kiállítása, 1908. február. Nemzeti Szalon Budapest, IV. Ferencziek tere 9.
Kiállító művészek:
Ambrózy Georgina
Benkhardt Ágost
Dénes Valéria
Erdei Viktor
Göröncsér Gundel János
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernő
Lohwag Frida (Konstantin)
Máté Ilona
Mikola András
Pejacsevich Jolán
Szablya Frischauf Ferenc
Szőri József
A kiállítás berendezését Szablya Frischauf Ferenc készítette. A plakátot, a katalógust és a hirdetéseket Lohwag Ernő tervezte
- A KÉVE (V) kiállítása. Berlin, Schulte Galéria.
— A KÉVE (VI) kiállítása. Düsseldorf, 1908. júl.
— A KÉVE (VII) kiállítása. Drezda, Sächsischen Kunstverein.
- Megjelennek a HÁZ c. folyóirat első évfolyamának számai.
— A KÉVE műlapja a tagoknak, műpártolóknak Lénárd Lévy Róbert: Gemünden c. rézkarca.
1909. A KÉVE II. kiállítása. 1909. november. Nemzeti Szalon. Budapest, Erzsébet-téri palota.
Kiállító művészek:
Ambrózy Georgina
Bálint Rezső
Benkhardt Ágost
Dénes Valéria
Erdei Viktor
Fejérváry Erzsé
Gara Arnold
Konstantin Frida
Kozma Lajos
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernő
Málnai Béla
Mihály Rezső
Pejacsevich Jolán
Fischerné, Redlich Stefi
Remsey Jenő
Szablya Frischauf Ferenc
Szőri József
Tichy Gyula
Tóthváradai Korniss Elemérné
A VIII., IX. teremben
Göröncsér Gundel János és
Máté Ilona hagyatéki kiállítása
A kiállítás belső berendezését Málnai Béla tervezte.
Katalógus fedélterv: Tichy Gyula, plakát: Kozma Lajos.
A katalógus hirdetések: Bálint Rezső, Erdei Viktor, Gara Arnold, Mihály Rezső, Konstantin Frida, Lohwag Ernő, Remsey Jenő, Szablya Frischauf Ferenc rajzai alapján készültek. A katalógus külön megemlíti a kiállítás munkálataiban részt vett asztalos, kárpitos, szobafestő, nyomdász és könyvkötő munkások nevét.
- A KÉVE ezévi műlapja Konstantin Frida: Tehén és borja c. rézkarca.
1910. A KÉVE (VIII) kiállítása. Bécs. Künstlerbund Hagen. 1910. január.
Kiállító művészek:
Bálint Rezső
Benkhardt Ágost
Dénes Valéria
Fejérváry Erzsé
Fischerné, Redlich Stefi
Gara Arnold
Göröncsér Gundel János
Konstantin Frida
Kozma Lajos
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernő
Málnai Béla
Máté Ilona
Moiret Ödön
Mihály Rezső
Remsey Jenő
Szablya Frischauf Ferenc
Szőri József
Tichy Gyula
Tóthváradai Korniss Elemérné.
A belső berendezést Málnai Béla készítette. A bécsi „Hagenbund” a kiállítás után Szablya Frischauf Ferencet és Lohwag Ernőt levelező, Benkhardt Ágost, Remsey Jenő és Konstantin Frida festőművészeket tiszteletbeli tagjává választotta.
- Megjelennek a HÁZ második évfolyamának kötetei.
- A KÉVE 1910-es műlapja Erdei Viktor: Két ember a mezőn c. műve.
- A Társulat kiadja Mihály Rezső: Bariék kalandjai a nagyvilágban c. mesekönyvét.
1911. A KÉVE III. kiállítása. Nemzeti Szalon. 1911. jan.
Kiállító művészek:

Bálint Rezső
Benkhardt Ágost
Erdei Viktor
Fejérváry Erzsé
Gara Arnold
Konstantin Frida
Kövesházi Kalmár Elza
Lohwag Ernesztin
Lénárd Lévy Róbert
Mihály Rezső
Moiret Ödön
Pejacsevich Jolán
Remsey Jenő
Tichy Gyula
Tóthváradai Kornis Elemérné

- A VIII. teremben Ács Lipót sárközi népművészeti gyűjteménye került bemutatásra.
A kiállítás keretében Ács Lipót felolvasást tartott. A belső berendezést Kozma Lajos és Szablya Frischauf Ferenc, a plakátot Remsey Jenő készítette. A katalógust Kozma Lajos tervezte. Az interieur-ökbe Kozma és Szablya bútorok kerültek. A katalógus felsorolja az ács, kárpitos, szobafestő, asztalos, nyomdai munkákat végzők nevét is.
- A KÉVE 1911-es műlapja Lénárd Lévy Róbert: Trebinje c. rézkarca.
- Megjelennek A HÁZ c. folyóirat harmadik évfolyamának számai. A HÁZ 1911-ben megszűnt.
1912. Megjelenik a KÉVE Könyve I. kötete 1912 okt.
- A KÉVE 1912-es műlapja Tichy Gyula: Ibolyaszedők c. linóleum-metszete.
1913. A KÉVE IV. kiállítása. 1913. márc. Nemzeti Szalon.
Kiállító művészek:
Bálint Rezső
Benkhardt Ágost
Fejérváry Erzsé
Gara Arnold
Konstantin Frida
Kövesházi Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernesztin
Málnai Béla
Moiret Ödön
Remsey Jenő
Remsey Zoltán
Remsey Zoltán
Szablya Frischauf Ferenc
A katalógust díszítő rajzok, hirdetések: Remsey Jenő, a plakát Tichy Gyula alkotása. A belső berendezés Szablya Frischauf Ferenc tervei szerint készült.
A katalógus felsorolja az ács, kárpitos, szobafestő és nyomdai munkákat végzők nevét is.
- Az 1913-as év műlapja Lénárd Lévy Róbert: Nemzeti porta Toledóban c. rézkarca.
- A KÉVE Könyve II. kötete, 1913 január
- A KÉVE Könyve III. kötete, 1913 április
- A KÉVE Könyve IV. kötete, 1913 július
- A KÉVE Könyve V. kötete, 1913. szept. 30.
- A KÉVE Könyve VI. kötete, 1913. dec. 31.
- A KÉVE plakátpályázata „a Hubert és Sigmund cég által forgalomba hozott szerszámacélok ismeretetésére”
- A Hubert és Sigmund plakát-pályázat első 300 koronás díját Budai István: „Izzó láng” jeligéjű terve kapta. A zsűri tagjai: Benkhardt Ágost, Helbing Ferenc, Körösfői Kriesch Aladár, Sigmund Henrik, Szablya Frischauf Ferenc és Szablya János voltak.
1914. A KÉVE müncheni (IX) kiállítása. Brakls Kunsthausban. 1914. május.
Kiállító művészek:
Benkhardt Ágost
Göröncsér Gundel János
Konstantin Frida
Kövesházi Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert

Lohwag Ernesztin
Máté Ilona
Muhits Sándor
Remsey Jenő
Remsey Zoltán
Szablya Frischauf Ferenc
Szőri József
Tichy Gyula
Tóthváradai Korniss Elemérné
Zutt Richard Adolf

- A KÉVE VII. Könyve 1914. márc. 31-én jelenik meg.
- A KÉVE Beretvás Hugó, a Társulat gazdasági igazgató tanácsa tagjának kezdeményezésére az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Főiskolával — mellyel a KÉVE az ott tanító társulati tagok (Muhits Sándor, Szablya Frischauf Ferenc, Zutt Richard (Adolf) révén került kapcsolatba — és a Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztályával közösen megalkítja az Iparművészeti Iskola Hadikórházát. A kórház működését a KÉVE ajándékokkal támogatja.
1915. Hadiérem akció. 1915. jan. Zutt Richard Adolf KÉVE érme.
- Az egyesület 1915. évi műlapja Lohwag Ernesztin: Orosz hadifogoly c. kőrajza, sajátkezű színezéssel.
1916. A KÉVE VIII. kötete. 1916. máj. 30-án lát napvilágot.
- Az egyesület 1916. évi műlapja Remsey Jenő: Menekülők c. kőrajza.
- Az egyesület folytatja a korábbi években megkezdett mozgalmait.
1917. A KÉVE X. jubiláris kiállítása a Nemzeti Szalonban. 1917. november.
Kiállító művészek:
Benkhardt Ágost
Bokros Birman Dezső
Haranghy Jenő
Konstantin Frida
Kövesházi Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Remsey Jenő
Remsey Zoltán
Szőri József
A kiállítás rendezője: Benkhardt Ágost.
Plakát és katalógus-címlapterv: Haranghy Jenő.
- A társulat kiadja Lénárd Lévy Róbert: A dolomitok 1917 c. grafikai mappáját.
- 1917. október 13-án a KÉVE, az Országos Magyar Iparművészeti Társulat és a Magyar Iparművészek Testülete megalapítja a Magyar Iparművészek Munkaszövetségét.
1918. A KÉVE Művész-egyesület XI. és Bokros Birman Dezső KÉVE-tag gyűjteményes kiállítása. 1918 november. Nemzeti Szalon.
Kiállító művészek:
Benkhardt Ágost
Bokros Birman Dezső
Haranghy Jenő
Kövesházi Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernesztin
Remsey Jenő
Remsey Zoltán
Birkerné Ritter Margit
Simay Imre
Tichy Gyula
Tichy Kálmán
Tóthváradai Korniss Elemérné
- Beretvás Hugó a KÉVE gazdasági igazgató tanácsának tagja 20 000 koronás alapítványt hoz létre.
1920. A KÉVE Művész-egyesület XII. kiállítása és ennek keretében Remsey Jenő festőművész KÉVE-tag gyűjteményes kiállítása. 1920. október. Nemzeti Szalon.

■ Kiállító művészek:

Benkhardt Ágost
Haranghy Jenő
Konstantin Frida
Kövesházy Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Remsey Jenő
Remsey Zoltán
Simay Imre
Szablya Frischauf Ferenc
Tichy Gyula
Tiszteletbeli művésztagnaként szerepel:

Csók István
Kőrösfői Kriesch Aladár
Réti István

- Remsey Jenő: Erdélyi menekülők c. festménye a KÉVE Beretvás-díját kapta.
- A KÉVE 1920. évi műlapja Benkhardt Ágost: Alvó nő c. kőrajza.

1922. A KÉVE Művész-egyesület XIII. kiállítása és ennek keretében Konstantin Frida festőművésznő KÉVE-tag művészi hagyatékának bemutatása. 1922. február—március. Nemzeti Szalon.

Kiállító művészek:

Benkhardt Ágost
Csulyok Margit
Konstantin Frida
Károlyi Lajos
Kövesházy Kalmár Elza
Lénárd Lévy Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Muhits Sándor
Remsey Zoltán
Birkerné Ritter Margit
Simay Imre
Szablya Frischauf Ferenc
Tichy Kálmán
Tiszteletbeli művésztagnaként szerepel:
Kőrösfői Kriesch Aladár
Mednyánszky László
Nagy Sándor

1923. A KÉVE Művész-egyesület XIV. kiállítása és ennek keretében Lénárd Róbert KÉVE-tag műveinek gyűjteményes kiállítása. 1923. március—április. Nemzeti Szalon.

Kiállító művészek:

Benkhardt Ágost
Conrad Gyula
Csulyok Margit
Haranghy Jenő
Károlyi Lajos
Lénárd Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Muhits Sándor
Reményi József
Remsey Zoltán
Szablya Frischauf Ferenc
Tiszteletbeli művésztagnaként szerepel a kiállításon:
Réti István
Rippl Rónai József
Tiszteletbeli művésztagnaként említi a katalógus:
Csók Istvánt
Hollósy Simont
Kőrösfői Kriesch Aladárt
Mednyánszky Lászlót
Nagy Sándort
Szinyei Merse Pált

1924. 1924. évi Tavaszi kiállítás keretében a Benczúr-Társaság, a Céhbeliek, a KÉVE (XV), a Magyar Képzőművészek Egyesülete és a Szinyei Merse Társaság bemutatója. 1924. május—június Múcsarnok. Kiállító KÉVE tagok:
Bánáti Schwerák József

Benkhardt Ágost
Conrad Gyula
Deli Antal
Goebel Jenő
Haranghy Jenő
Károlyi Lajos
Korda Vince
Kövesházy Kalmár Elza
Lénárd Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Reményi József
Remsey Zoltán
Rozgonyi László
Simay Imre
Szablya Frischauf Ferenc

1925. A KÉVE Művész-egyesület XVI. kiállítása. Nemzeti Szalon. 1925. november 29.—december 31.

Kiállító művészek:

Barzó Endre
Benkhardt Ágost
Conrad Gyula
Friml Géza
Goebel Paizs Jenő
Haranghy Jenő
Károlyi Lajos
Korda Vince
Lénárd Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Muhits Sándor
Reményi József
Remsey Zoltán
Rozgonyi László
Bánáti Schwerák József
Tichy Kálmán

Tiszteletbeli művésztagnaként: Nagy Sándor

- Az egyesület 1925-ben kiosztott ösztöndíjait az Országos Képzőművészeti Főiskola Miskolci Művésztelepén dolgozó fiatal művészek közül: Barcsay Jenő, Döbröczöni Kálmán, Friml Géza és Schwerák József kapta.

- A Miskolci Művésztelep őszi kiállításának legjobb alkotójának 1 millió koronát, az Országos Magyar Iparművészeti Iskola belső-építész növendékei számára 1 500 000 koronát ajánlott fel az egyesület. A társulat és a művésztelep között kialakult együttműködést erősítette az a tény is, hogy több KÉVE-tag dolgozott a Miskolci Művésztelepen.

1926. A KÉVE XVII. Miskolci kiállítása. 1926. febr. 28.

Kiállító művészek:

Barzó Endre
Benkhardt Ágost
Conrad Gyula
Deli Antal
Erdey Dezső
Friml Géza
Haranghy Jenő
Kövesházy Kalmár Elza
Lénárd Róbert
Lohwag Ernesztin
Mihály Rezső
Paizs Goebel Jenő
Rozgonyi László
Schwerák József
Szablya Frischauf Ferenc

A KÉVE nevelőcélzatú vidéki tárlatok rendezését már 1913-ban tervbe vette. Első vidéki bemutatója a fent említett miskolci kiállítás volt.

1927. évi Tavaszi kiállítás, a Benczúr-Társaság, a Céhbeliek, a KÉVE (XVIII.), a Magyar Képzőművészek Egyesülete, a Paál László Társaság, a Szinyei Merse Társaság, a Szövetség csoportos részvételével, 1927. április, Múcsarnok.

A KÉVE kiállítóinak névsora:

Barcsay Jenő
Barzó Endre
Bánáti Schwerák József

- Benkhardt Ágost
 Conrad Gyula
 Erdey Dezső
 Friml Géza
 Goebel Jenő
 Kövesházi Kalmár Elza
 Lohwag Ernesztin
 Reményi József
 Rozgonyi László
 Say Géza
 Szablya Frischauf Ferenc
 Tichy Kálmán
- A KÉVE Művész-társulat (XIX) Székesfehérvári kiállítása, 1927. november. Vörösmarty kör. A kiállításához kapcsolódva Lyka Károly előadást tartott Székesfehérváron az újabb magyar művészet-ről.
1928. Megjelenik a KÉVE könyve 1928. júniusi kötete.
 — KÉVE díjat kapott Jaskievicz István szénrajzai-ért a Képzőművészeti Főiskola ifjúsági kiállításán és Szalay Lajos: Anyám arcképe c. művére.
1929. A Nemzeti Szalon 400. jubiláris és a KÉVE Művész-egyesület XX. kiállítása. 1929. február. Nemzeti Szalon.
 Kiállító művészek:
 Barzó Endre
 Basilides Barna
 Bánáti Schwerák József
 Benkhardt Ágost
 Conrad Gyula
 Ecsödi Ákos
 Erdey Dezső
 Friml Géza
 Haranghy Jenő
 Jálícs Ernő
 Lénárd Róbert
 Lohwag Ernesztin
 Mihályi Rezső
 Paizs Goebel Jenő
 Reményi József
 Say Géza
 Tichy Kálmán
 Tiszteletbeli művésztagnaként: Nagy Sándor
- Megjelenik a KÉVE Könyvének 1929. decemberi kötete.
 — A KÉVE-díjat Pallay Sándor: Cigánylány korszóval c. festménye kapja.
- 1932/33. 1932/33. évi Téli kiállítás keretében a KÉVE művész-egyesület jubileumi kiállítása 1932. december 18.—1933. január 17. Múcsarnok. A kiállítás felett védnökséget vállalt: József kir. herceg tábornagy őfelsége, díszvédnök; Dr. Hóman Bálint m. kir. Vallás és közoktatásügyi miniszter; Dr. Glattfelder Gyula Csanádi megyéspüspök a Képzőművészeti Társulat elnöke; Kertész K. Róbert h. államtitkár; Dr. Huszár Aladár főpolgármester stb.
 Kiállító művészek:
 Basilides Barna
 Benkhardt Ágost
 Boldizsár István
 Döbröczöni Kálmán
 Erdey Dezső
 Göröncsér Gundel János
 Haranghy Jenő
 Károlyi Lajos
 Konstantin Frida
 Lénárd Róbert
 Lohwag Ernesztin
 Máté Ilona
 Mihály Rezső
 Reményi József
 Remsey Zoltán
 Rozgonyi László
 Say Géza
 Bánáti Schwerák József

- Szablya Frischauf Ferenc
 Tornyai János
1940. A vitéz Nagybányai Horthy Miklós húszéves kormányzását megünneplő kiállítás a Benczur Társaság, a Céhbéliek, a Képzőművészek Egyesülete, a képzőművészek Új Társasága, a KÉVE és a Szinyei Merse Pál Társaság együttműködésével. 1939. dec.—1940. jan. Múcsarnok.
 Kiállító KÉVE tagok:
 Bánáti Schwerák József
 Benkhardt Ágost
 Erdey Dezső
 Haranghy Jenő
 Heintz Henrik
 Jálícs Ernő
 Lohwag Ernesztin
 Mihály Rezső
 Paizs Goebel Jenő
 Szabó Vladimír
 Tichy Kálmán
 Emőd Aurél
 Dudás Jenő
- 1940. évi Tavasszi Tárlat keretében a Képzőművészeti Társulat, a Benczur Társaság, a Céhbéliek, a Képzőművészek Egyesülete, a Képzőművészek Új Társasága, a KÉVE Művész-egyesület, a Szinyei Társaság tagjainak alkotásával. 1940. április—május. Múcsarnok.
 Kiállító KÉVE tagok:
 Boldizsár István
 Barcsay Jenő
 Bánáti Schwerák József
 Döbröczöni Kálmán
 Dudás Jenő
 Erdey Dezső
 Jálícs Ernő
 Moiret, Ödön
 Paizs Goebel Jenő
 Rozgonyi László
1945. Az egyesület csak névlegesen működik. Sorsa még tisztázatlan.
1946. 1946. júl. 12-én a társulat közgyűlést tart. A KÉVE működését folytatni kívánja, erre utal, hogy a közgyűlés alapszabálymódosításokat vezet be és újat választ a lejárt mandátumú tisztikar helyébe, Szablya Frischauf Ferenc lemond az elnökségről. „Az egyesület és a magyar képzőművészeti kultúra érdekében 39 éven át kifejtett, eredményekben gazdag elnöki működéséért köszönetét és elismerését ohajtva kifejezni — a KÉVE — egyhangúan az egyesület tiszteletbeli elnökévé választotta.”
 Elnök: Benkhardt Ágost, társelnök: Főnyi Géza, Erdey Dezső, ügyvezetőség: Emőd Aurél, Mihály Pál, Rozgonyi László, Szentiványi Lajos és Szalay Lajos.
1947. A KÉVE Művész-egyesület kiállítása. 1947. március 23.—április 7. Nemzeti Szalon.
 Kiállító művészek:
 Bartha László
 Basilides Barna
 Bánáti Schwerák József
 Benedek Jenő
 Benkhardt Ágost
 Breznay József
 Döbröczöni Kálmán
 Dudás Jenő
 Emőd Aurél
 Heintz Henrik
 Madarassy Walter
 Rozgonyi László
 Szabó Vladimír
 Szablya Frischauf Ferenc
 Szentiványi Lajos
 Az egyesület működése 1947 után megszűnt. Hivatalosan 1950-ben oszlatták fel.

Das Zustandekommen der Künstlervereinigung KÉVE im Jahre 1907 war eine Manifestation der Jugendstilbewegungen in Ungarn, die sich zu Beginn des Jahrhunderts um die modergesinnten Zeitschriften und Ausstellungsinstitutionen organisierten. Ihre Vorläufer sind in erster Linie in Österreich und in Deutschland zu suchen. Mit ihren Ausstellungen, die im Ausland veranstaltet wurden, hat sich die Vereinigung KÉVE in Berlin (1908), Düsseldorf (1908), Dresden (1908), Wien (1910) und München (1914) vorgestellt. Aus der Reihe der zeitgenössischen ungarischen Künstlergruppen ragt KÉVE durch eine Bestrebung empor, womit sie die Werke der bildenden und angewandten Kunst auf ihren jährlichen Ausstellungen in eingerichteten Interieuren zu präsentieren versuchte. Damit hat sie das Entwerfen, den Akt der Schöpfung im Geist des Jugendstils, entsprechend den Gesamtkunst-Bestrebungen auf das Ganze der Ausstellungen ausgedehnt.

Als Vorläufer dieser in Ungarn bis dahin beispiellosen Bestrebung können die zeitgenössischen Ausstellungen des Jugendstils betrachtet werden.

Solange die Ausgaben der Vereinigung (das Jahrbuch KÉVE Könyve, Ausstellungskataloge) mit ihrer geometrischen Ornamentik auf den geometrisierenden Stil der Wiener Werkstätte hinweisen, kann der Einfluss der Zeitschrift *Ver Sacrum* in der Gestaltung der Publikationen entdeckt werden.

Im Gegensatz zu den in der gleichen Zeit gegründeten Vereinigungen hat KÉVE die Mitglieder nicht von den Vertretern einer gewissen Kunstgattung oder eines Stils

gewählt; gleicherweise zählten Maler, Graphiker, Bildhauer, Architekten, Kunstgewerbler, Volkskünstler zu ihnen. Wie auch der symbolische Name der Vereinigung KÉVE-„GARBE“ darauf hinweist, hat sie sich die Zusammenfassung der verschiedenen Stilrichtungen zum Ziel gesetzt.

Die Künstler, die während der Frühperiode (1907—1914) der Vereinigung tätig waren, können in drei Stilrichtungen gruppiert werden. Der *Plein-Air Naturalismus* war hauptsächlich durch die Kunst der Nagybánya-geschulten Mitglieder vertreten, wofür unter anderen sowie diejenige von Ernesztin Lohwag, Ilona Máté, János Göröncsér Gundel, Ágost Benkhardt und Frida Konstantin Zeugen sind.

Den anderen, aus der Nagybányaer Kunst herauswachsenden Zweig der Gruppe bildeten die „Neoisten“; Erzsébet Fejérváry, Rezső Bálint und Viktor Erdei.

Schliesslich ist der dritte Zweig der Jugendstil, der innerhalb der Vereinigung die Kunst von Lajos Kozma, Gyula Tichy und Elza Kövesházi Kalmár bestimmte und die Vereinigung KÉVE durch die Aktivität der Mitglieder Jenő Remsey, Rezső Mihály und Ödön Moirét an die Gödöllőer Künstlerkolonie anknüpfte.

Nach 1914 wurden die Interieur-Vorstellungen der Vereinigung nicht fortgesetzt und der Vielschichtigkeit ihres Stils folgte das Vorherrschen des koloristisch-naturalistischen Zweiges. Bis 1947 hat sie sich mit Ausstellungen regelmässig gemeldet. Die Vereinigung wurde im Jahre 1950 offiziell aufgelöst.

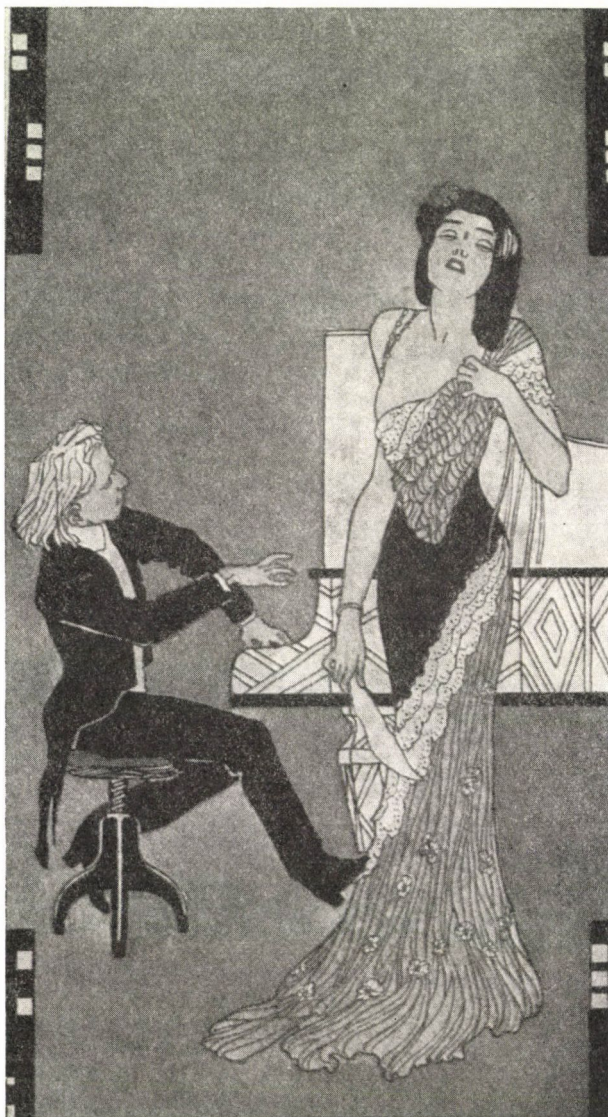
TICHY GYULA (1879—1920) FESTŐ PÁLYÁJA

„Egy körzökhöz volnék hasonlatos, amelynek acél-csúcsa Rozsnyóba van szúrva, a ceruzás vége pedig Pesten írja a magyar kultúrtörténet számára betűit, ha ugyan a feledékenység gummija ki nem törli őket” [1] — írja önmagáról 1913 körül Tichy Gyula. A majdnem a kezdetektől KÉVE művészegyesületi tagként, s a Magyar Grafikusok Egyesületének tagjaként [2] alkotó művész életművének sorsán eddig részben beteljesedett e fanyar iróniájú prófécia. Művészetét, műveit saját kora csak rácsodálkozó meglepetéssel, de végül is meg-nem-értéssel fogadta, néha érezve, de nem tudatosítva kvalitását, az utókor pedig — egyes jelzések ellenére [3] — legfeljebb a magyar szecesszió általános áramlatán belül „a szecessziós társasági művészet legmarkánsabb alakja” [4] —ként tiszteli. Kora értetlensége a századelei magyar társadalmi és művészeti élet helyzete, viszonyai háttérén szemlélve műveit, jól magyarázható. Az eddigi művészettörténeti kutatás tapogatózó értékelése pedig természetszerűleg és jogosan adódott és adódik abból, hogy művészi hagyatéka, oeuvre-je alig ismert. [5] Életében — és azután is — csak többekkel együtt szerepelt a nyilvánosság előtt a KÉVE tárlatain, s ha „önálló” kiállításon lépett is a nagyközönség elé, mindig Tichy Kálmánnal, ugyancsak festő, grafikus és író öccsével együtt, s kis kamarakiállítások szintjén. [6] Életművének majdnem teljes ismerete és feltárásának munkái azonban — úgy tűnik — az eddigieknél jóval mélyebb, komolyabb megbecsülésre és értékelésre teszik méltóvá Tichy Gyula művészetét, mely az ezerkilencszáztizés évek magyar művészetének egyik kiemelkedő művészegyeniségévé avatja őt. [7]

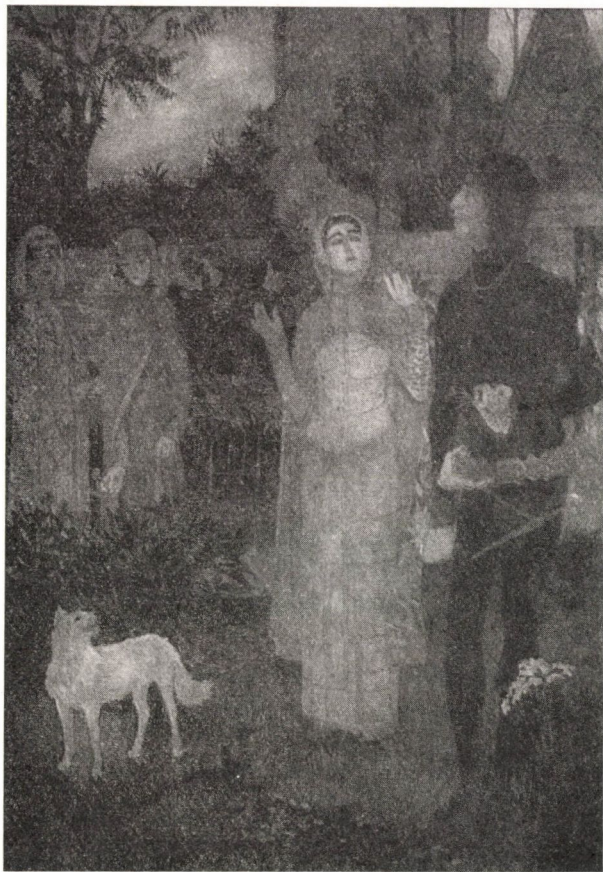
Tichy Gyula 1879. augusztus 28-án, Rimaszombaton született. Alapfokú és középiskoláit Rozsnyón végzi meleg, inspiráló családi környezetben, ahol főleg édesapja és nagynénje szerető, figyelmes vezetésével kezd bontakozni már akkor megmutatkozó rajzoló, festő készsége, tehetsége. „Ragyogóan boldog gyermekkorom, napsugaras ifjúságom színt, fényt tőlük kapott” — vallja emlékezésében. [8] 1895 télutóján ismerkedik meg a Vasárnapi Újság lapjain keresztül Walter Crane munkáival. Fellelkésedve rajta illusztrált iskolai újságot ad ki társai számára, melyeken főként karikatúrákat rajzol róluk (Groteszk; ceruzarajz, 1896), s ugyanakkor Dante „Poklához” készíti illusztrációkat nagy szorgalommal.

Keresztapja — egyben nagybátyja — intelmeire azonban az érettségizett ifjú a művészéletnél biztosabb egzisztenciát ígérő gépészmérnöki pályára készül a budapesti Műegyetem gépészmérnöki karára iratkozva be 1897 őszén. A szándék, az elhatározás azonban derékba tört. Fél évi egyetemistaélet után tifuszból súlyosan megbetegedik, és a hat hónapi betegség, s a „rettenetesen sok analízis és számolás” mely kedvét szegte végérvényesen új irányba indítja életét. A következő tanévet már a budapesti Mintarajziskola első éves növendékéként köszönti, hogy rajz- és festőkészségét rendszeres tanulás-sal mélyítse el. Jelentősen segítette ebben az elhatározásában betegsége előtt a Nemzeti Múzeum képtárában tanulmányozott Zichy illusztrációk hatása, s a Műcsarnok akkori Verescsagin kiállításának élménye. A műegyetemi félév azonban nem múlt el nyomtalanul lelké-

ből. A gépek, a fizikai világegyetem titkai ezután is foglalkoztatták, izgatták fantáziáját. A kristály, a fény, az elektromosság, a csillagászati és asztrofizikai jelenségek kutatása nyílt elméje érdeklődésének egyik állandó középpontja maradt, olyannyira, hogy megfigyeléseiről hosszú levelezést folytatott többek közt Komáromi Kacz Endre festővel, egyben hasonlóan amatőrcsillagász ba-



1. Tichy Gyula: Énekesnő, 1904 k., papír, tollrajz, akvarell, 253×185 mm. Jelzés nélküli. Magyar magántulajdon



2. Tichy Gyula: *Királyasszony néném I.*, 1908, karton, tempera, 95,5 × 65 cm. Jelzés balra lenn: Tichy Gyula 908. Magyar magántulajdon

rátjával, és levelet váltott Schuller Alajos fizikusprofesszorral, volt műegyetemi tanárával is.[9] S bár úgy vallja önmagáról, hogy „a fizika kedvelés, fizikával való foglalkozás vesszőparipám volt. Szellemi patience játék” — csak, végül is művei jelentős része tematikai és gondolati vetületének egyéni karakterét az ebben az irányban csapongó fantáziája adja meg. Az Apokalipszis I. (1906), Apokalipszis II. (1916–17), a Tudós (1910), a Jólát (1916) című rajzsorozatok lapjairól ez azonnal szemünkbe ötlük.

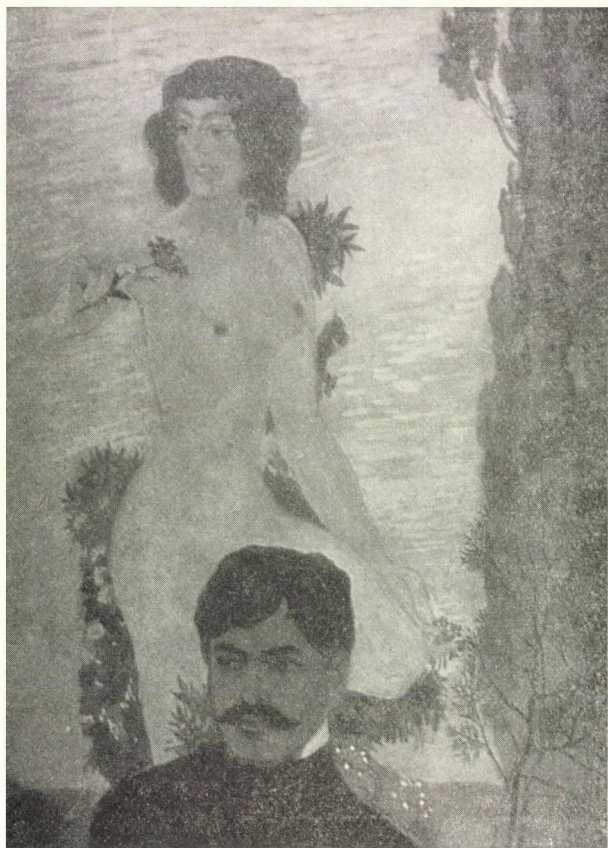
A Mintarajziskolában Gyulai László, majd Székely Bertalan vezetése alatt sajátítja el a rajz és festés mesterfogásait. Az ebben az időszakban készült művei, rajzai egyre jobban a klasszikus rézkarcok vékony vonalú, finom metszésű, elsősorban azok festőiségre törekvő hatását veszik át, mindenekelőtt általa is csodált Rembrandt művein tájékozódva. Az Allegória című monokróm aquarellje (1899), a Mulandóság (1901), vagy a Tivornya (1902) című lavírozott tusrajzai komponálásukban, a mondanivaló fényárnyékhatásokon alapuló radikális exponálásában, a formák modellálásában, a borongós hangvételükben egyértelműen bizonyítják ezt, még ha maguk a témák tipikusan századelei megközelítésűek is. Festészetének irányt szabó útmutatója ekkor Alfonz Mucha és Klimt, kiket „ifjúkori bálványként” tisztel. Tapétaterv I., Tapétaterv II., Mozaikterv (1902 k.) ez idő tájból való művei e tiszteletének ékes bizonyosságai. A tudós és a művész konstellálódik és ötvöződik egyéniségében már ebben az időben is, melynek jellemző megnyilatkozása, hogy gyakorló stúdiózás helyett elsősorban a könyvek és a könyvtár jelentik számára a művészi fejlődés inspirációs és tanulmányi bázisát. Ez ebben az időben belső lelki és művészi diszharmoniót végül válságot ered-



3. Tichy Gyula: *Haldokló tavasz*, 1909, papír, linómetszet, 131 × 72 mm. Jelzés nélkül. Magyar magántulajdon

ményezett nála. A tudása és a régi metszeteken, a müncheni és bécsi szecesszió lapjain: a Jugend és a Ver Sacrum köteteiben és az 1898-as Modern Művészeti Kiállításon tanulmányozott művek által egyre magasabbra szárnyaló céljai és vágyai között egyre nagyobb szakadék keletkezett, melyet rezignált keserűséggel állapít meg a Mintarajziskolában töltött második év végén.

A rezignáció és a benuult elakadás azonban nem tart sokáig. 1900 nyarán két hetet tölt családjával együtt Nagybányán, ahol Hollósy Simon és tanítványi köre, a művésztelep szellemisége komoly tanulságokat jelentő hatással van rá. „Itt tanultam meg, hogy nem tudok semmit, hogy mindent újra kell tanulnom” — írja Szablya Jánosnak írt későbbi levelében, majd így vall erről a rövid időszakról emlékezéseiben: „Tanulmányozni, analízálni tőle tanultam meg és nála. A szintézis már bennem adva volt, csak nem fejlődhetett, mert nem nyertem az akadémián jó alapot, s az első két év alatt visszaestem. Visszakerülve Hollósytól az akadémián Székelyt is jobban megértettem.”[10] Ettől kezdve a legapróbb részletekig menő megfigyelés, és a kemény, szívós, kitartó munkával történő önképzés köti le minden figyelmét, s lesz művészi fejlődésének mozgatórugójává, mely egyre lendületesebben ível felfelé, s melyben Székely Berta-



4. Tichy Gyula: *Bródy Sándor géniusza*, 1909, karton, tempera, 65×48 cm. Jajlás jobbra lenn: Tichy Gyula 909. Magyar magántulajdon

lan biztató elismerése is növeli önbizalmát.[11] Lényegesen gazdagítja élmény és ismeretanyagát ugyanakkor utolsó főiskolás évének tavaszán a Mintarajziskola által szervezett tanulmányi kirándulás Velencébe (1902 március 22.—április 2.), ahol a klasszikus olasz művészet remekeire, s a történelmi város benyomást keltő atmoszférájára nyílik rá kereső szeme, érzékeny lelkiisége. Utazásának ekkori emlékei friss, üde, fénytelitett apró akvarellek, melyek a verőfényes tengerpart és kikötő részleteit örökítik meg a nagybányai hetek impresszionista hatásának továbbgyűrűzését tükrözve. Tengerből (1902), Nők vízparton (1902 k.), Kikötő (1902 k.) című művei a finom légperspektívában és fényben feloldódó bársonyos színek és színhatások sikerült darabjai, melyeket nem ok nélkül dícsér meg Lotz Károly is.[12] Érdemes megfigyelni, hogy már most, főiskolás korában is a messzi horizontú vagy horizont nélküli távlatok vonzzák az oly sok más témát kínáló környezetben, Velencében is. A város örök emlékei közé sorakozott, melybe élete során még kétszer elzarándokolt.

Műveivel először közvetlenül az iskola elvégzése után szerepelt a főiskolások műveiből rendezett kiállításon a Nemzeti Szalonban. Az itt közönség elé került munkáira Mucha, Klimt, Stuck, Böcklin, a szecessziós kor művész-ideáljai, egyben Tichy Gyula „fiatalkori bálványai” vannak erősen érzékelhető hatással színességben, dekorativitásban, formavilágban és formaképzésben őket követve. Művészi pályájára indulásában ugyanakkor inspirálja az ez időben megcsodált Segantini és Bianca kiállítás.

Második nagyobb lélegzetű velencei utazására és tartózkodására diplomás életének mindjárt az első évében, 1903-ban kerül sor (március 17—június 3). Határozott célja ekkor az olasz művészet mélyebb megismerése, eredményeinek elsajátítása. A képtárakat járja, és Palma

Vecchio, Tintoretto, Veronese és Tiepolo műveit tanulmányozza az ősi módszert követve: másolva azokat.[13] A múlt értékeinek kutatásán túl marad azonban ideje és energiája, hogy egyéni és eredeti műveket is alkosson. Ekkor és itt készíti első jelentősebb rajzsorozatát, a *Hét főbűn* címűt (1903).[14] Fantasztikumra érzékeny szellemisége is itt keres és talál jó talajra először, melyről később így ír: „Nem a valóságos, szemem előtt levő Venezia érdekelt, hanem a fantasztikus, a kihaltnak képzelt... Venezia misztikuma ilyenkor tárul fel igazán.”[15] Ugyanakkor újabb hatásként érinti a Velencét járó angolokkal felvett kapcsolata, kiknek Bellini és Carpaccio inádata, a primitívekre és ezeken keresztül a preraffaelitákra irányítja figyelmét.

Velencéből hazajöve nagy lendülettel fog neki az olajfestésnek, s „nehéz, de szép, értékes belső eredményeket adó korszak” indul ezzel életében, mely bővelkedik művekben is. Képein ez idő tájt mindenekelőtt a nemzetközi és hazai szecesszió általános jellemzői ismerhetők fel, de ott vibrálnak a posztimpresszionizmus európai nagymestereinek ismeretét tükröző jegyek is. Bibliái, mitológiai és irodalmi fogantatású témákat dolgoz fel többnyire kartonokon egyéni kompozíciókkal és felfogásban, de még érezhetően Böcklin és Stuck korábbi hatásának továbbgyűrűzésével. Az ekkor keletkező Erdőzígás, Ébredés, Szent Antal megkísértése című művei témaválasztásban és felfogásban, a nőalakok aktjainak modellálásában és megjelenítésében az előbbieket követi, a festés technikájában, főként a növényi részletek ábrázolásánál a színkezelésben viszont a Van Gogh-i posztimpresszionizmus pointillizmusba hajló lenyomata érezhető (Topolyafa, 1903—4 k.). Az utóbbinak továbbélése és szecessziós, hajlékony formákban való megszilárdulása tapasztalható a Jákób és Lea, Hársfavirágok vagy a Jégbarlangi sziklák című művein. A Sámson és Delila című képen a szimbolizmus alakjai és színvilága idéződik. Munkáin azonban jól érzékelhető az olajfestés technikájával való küszködése.[16] Több műve befejezetlen marad.

1904 őszén megválasztják a pesti Evangélikus Főgimnázium (Fasori Gimnázium) rajztanárává, hol lelkesen kezdi meg tanári munkáját. A levegős pesti társasági élet derűs hangulata friss, lendületes akvarelleken tükröződik. Az Énekesnő — 1. kép — vagy a Csigadáma (1905 k.), a Részeg nő (1904 k.), Klimt által fémjelzett felfogást tükröz, míg valamivel későbbi művei, a Feketeruhás nő, Női fej-tanulmány (1905) Toulouse Lautrec világát idézi. E műveivel jól beleillik a korabeli magyar társasági művészet, Margittay Tihamér, Márk Lajos világába játékos derűjével, bár érzékelhetően el is válik tőle kissé fanyar szarkasztikumával.

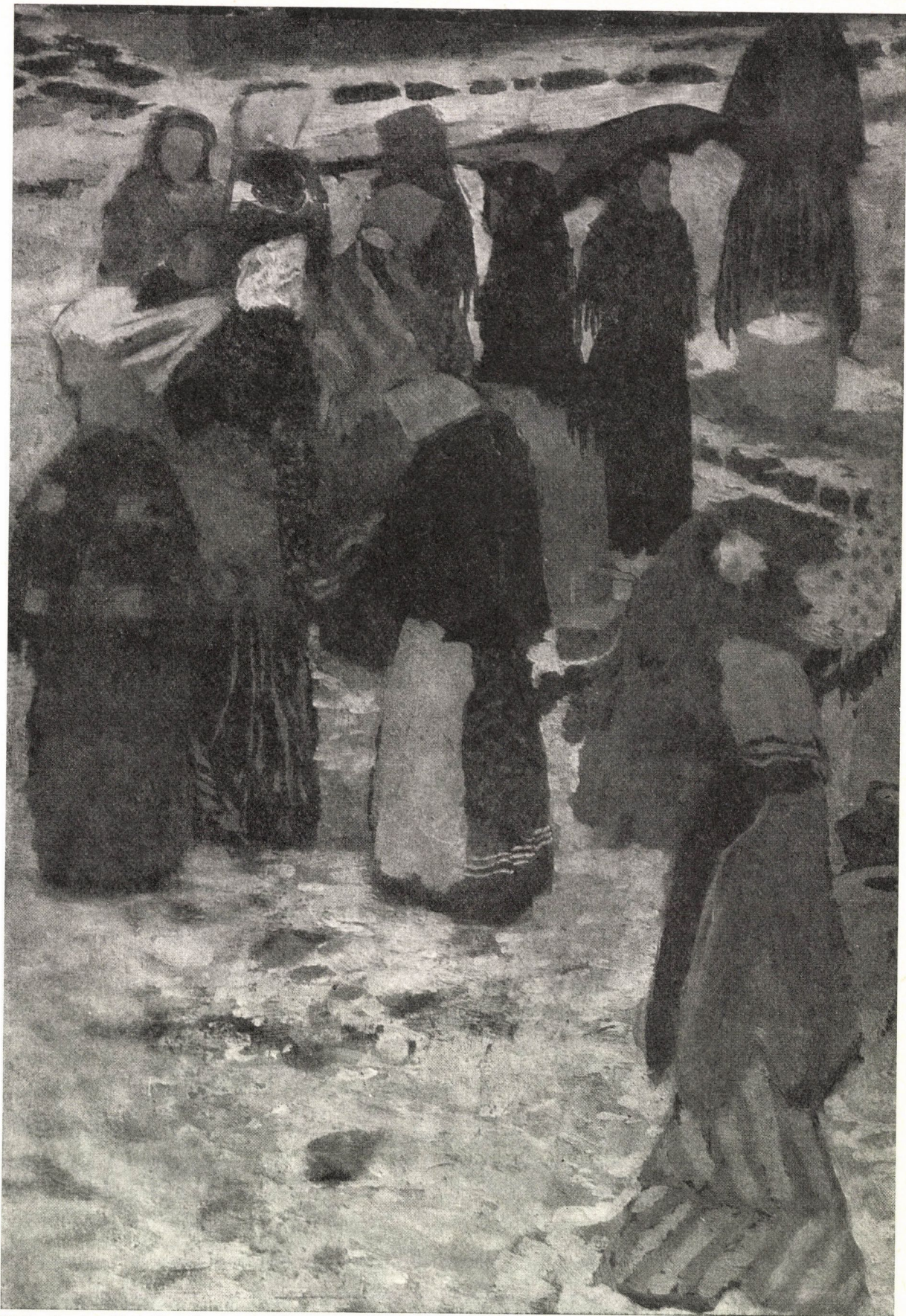
A pesti pezsgő élet azonban nagyon szűkreszabottan adott Tichy Gyulának. A Fasori Gimnázium újonnan épített, még párát lehelő falai megtámadják egészségét. Súlyosan megbetegszik, olyannyira, hogy még állását is kénytelen feladni. A reményteljes indulás derékba törik, és 1905 decemberében „szárnysegetten” érkezik haza Rozsnyóra, a szülői ház gondoskodó melegétől várva a gyógyulást. A betegség és a pályatörés azonban nem jelenti egyben művészete megroppanását is. A betegágyhoz kötöttség a rajz műfajának művelésében nem akadályozhatta, s hatalmas akaraterővel elsősorban ebben fejleszt és bontja ki tehetségét, mint ahogy azt teszi valamennyi betegség és gyengélkedés időszakában a későbbiekben is. „Descartes módján én is igyekeztem gyengélkedéseim közben nagy dolgokat művelni. A betegség alkalmas lelki koncentrációra, s a beteg felüldülve, friss kedvvel és határozott célokkal fog munkához... Amiben a normális élet akadályozna, a betegség elősegíti... Hogy beteg ember is alkothat szépet, nagyot örök példa rá Heine”[17] — mondja ebben az időben lelki támaszt, vigaszt keresve. Ekkor készülnek nagy lélegzetű rajzciklusai szinte egymást érve: az Énekek Éneke (1905), az Éva evangéliuma (1906 január). A rajzolás munkáján túl az olvasás köti le és tölti ki betegsége idejét, s rajzait, rajzciklusait gyermek és ifjúkori és ekkori olvasmányai inspirálják. Az Éva evangéliuma keletkezéséről, irodalmi háttéréről beszélve Dantét, a Bibliát, Flam-



5. Tichy Gyula: *Keresztfa alatt*, 1910 karton, tempera, 95×65,5 cm. Jelzés nélkül. MNG Ltsz.: 79.38 T



6. Tichy Gyula: *Keresztfa előtt* (Rozsnyói virágos udvar), 1910 k., karton, olaj, 95,5 × 65,5 cm. Jelzés nélkül.
MNG Ltsz.: 60.46 T



7. Tichy Gyula: *Heti piac Rozsnyón télen*, 1911 k., karton, olaj, tempera, 47 × 34,5 cm. Jelzés nélkül. MNG. Ltsz.: 60.45 T

mariont, a Zichy illusztrációkat, az Apokrifusokat emlegeti — a címet ez utóbbiból veszi —, melynek megalkotására egy szeretett ifjúkori lány emléke készíti, kinek halálhíret kapja ez idő tájt. Ebben az időszakban rajzaira a korabeli szecessziós dekorativitás és vonalkultúra jellemző, jó minőségű, de nem kiemelkedő rajzolóként mutatva be őt.

1906 nyara meghozza Tichy Gyula egészségét. Új erővel foghat újra a festéshez. Kísérletezik és keres, míg őszinte öröme végére rátalál az egyéniségéhez, mondanivalója megfogalmazásához legjobban illő technikára, a temperafestésre. A megtalált új technika szinte varázsláttal kirobbanó stílusfejlődést eredményez művészetében, a következő időkben. E technikával készíti legjelentősebb festményeit. Ekkor születik sok más munkája mellett a Királyasszony-nénem I., — 2. kép — majd a Királyasszony-nénem II., a Séta a falakon túl, Endre királyfi Bizáncban című képei. Ezen irodalmi indíttatású, történelmi témájú műveit a dekorativitás, a mély, bársónyos, de tisztá színek használata, a síkszerűségre való törekvés jellemzi a szecessziós szimbolizmus útját követve, és preraffaelita hatásukat felszívva. Képeiből a történelmi korok ébresztette nosztalgia túl sugárzik a századelő európai és magyar világának borongós, fülledt atmoszférájára, melynek lélekölő, fullasztó voltát teljes mélységgel éli át a felvidéki városka, Rozsnyó érdektelen és lehangoló kispolgári környezetében.

Az ebben az időben készített rajzain a négy-öt évvel korábbi, s még utána is továbbélő Rembrandt-hatást radikálisan váltja fel Dürer metszeteinek vonaltisztasága és „archaikus komorsága”, amelynek hátterében Kálmán öccse által 1906 őszén Münchenből hazahozott Dürer metszeteket ábrázoló képeslapok tanulmányozása, s az általuk fellobbanó Dürer rajongása állott. E hatások inspirációjára forr ki rajztehetsége, s válik jelentős egyéniséggé e műfajban, mint ahogy az 1906–7 fordulóján alkotott Apokalipszis I. rajzsorozatán tükröződik. Ekkor és ebben talál egyéni hangjára, stílusára. Az „Egy asszony, kinek kezében arany pohár vala” (1906) [18] című rajza ezt a dűri vonalkultúrát jól mutatja, bár egyáltalán nem utánérzéseként. Mint ahogy végül is az összes művén, itt is Tichy Gyula a hatásokat szinte észrevétlenül szívja magába azonnal szintetizálva többi eredményeivel, s egyéni karakterét, eredetiségét tökéletesen megőrizve olvasztja be művészetébe. A kompozíció egysége, a tökéletesen tiszta vonalak, a sötét és a világos foltok kiegyensúlyozott harmóniája a Dürer-tanulmányok tanulságaira utalnak. A hétfejű apokaliptikus szörnyeteg Bosch és az öt követők vizionárius világát idézi expresszionizmusba hajló részletekkel. A szörny nyergében ülő akt kora szecessziós társasági művészetének szépségeidőljára finom kontúrú, telt formákkal, lágy mozdulatokkal. Mindezek tömören összefoglalt, hatásos egybeépítése egy érett, egyéni úton járó művészegénység kibontakozását sejtetik.

Az Apokalipszis rajzsorozat után készülnek a Kuruc rajzok (1907) lapjai, melyek a dűri hagyományokat folytatva, de a régi fametszetek stílusát követik. Jellemző, hogy épp ebben az időben foglalkoztatja erősen Tichy Gyulát, hogy megpróbálkozik fametszéssel, bár erre végül is nem kerül sor. [19]

1907 őszén fölcillan a siker reménye életében. Ambros Zoltán: Ninive pusztulása című regényéhez készített négy illusztrációja a Nemzeti Szalon kiállításán a nagy nyilvánosság elé kerül és feltűnést kelt.

Lelkesedéssel, a felfedeztetés reményében és az alkotás sikerének tudatát sugárzó önbizalommal küldi be 1908 tavaszán festményeit a Múcsarnok kiállítására. Fájdalmasan kell azonban tudomásul vennie: a magyar honi művészet hivatalosan nem tartanak ott, ahol ő, s a kor szaks progresszív művésze. A bíráló bizottság akadémikus szellemű, maradi tagjai nem fogadják el művészetnek azt, amit alkotott. A Királyasszony-nénem című kvalitásos művét kizárják a kiállítható művek sorából, s csak egy régebbi, önmaga által sem jelentősnek tartott festményét, az Anyám című portrét fogadják el.

A kudarc némiképp elkeseríti, de választott művészi útjáról el nem térítheti. „Konzseniális, izlésben, felfo-

gásban rokon ideológiával bírók” társaságát keresi, hogy támaszt, buzdítást leljen. E szándék jegyében keresi fel 1908. november elején a gödöllői művésztelepet. Körösfői Kriesch Aladár házában találkozik a művésztelep másik kiemelkedő egyéniségével, Nagy Sándorral is. Ez a találkozás azonban nem járt eredménnyel. Úgy érezte, hogy ridegen fogadják, s nem ment ki többet közejük, nem kereste a kapcsolatot velük.

Az 1908-as esztendő azonban sikert is hozott számára. A haladó szellemű Nemzeti Szalon őszi kiállításán három képe szerepelhetett, a Múcsarnok által visszautasított Királyasszony-nénem is. Gerő Ödön az első kritikusa, ki felfigyel művére, s meleg szavakkal méltatja értékelésében. [20] Ugyanakkor a Vásár című műve (1907 k.) emlékeztetése szerint „oly vitát kavart, mely Párizsba is elhangzott a fiatalok körében”.

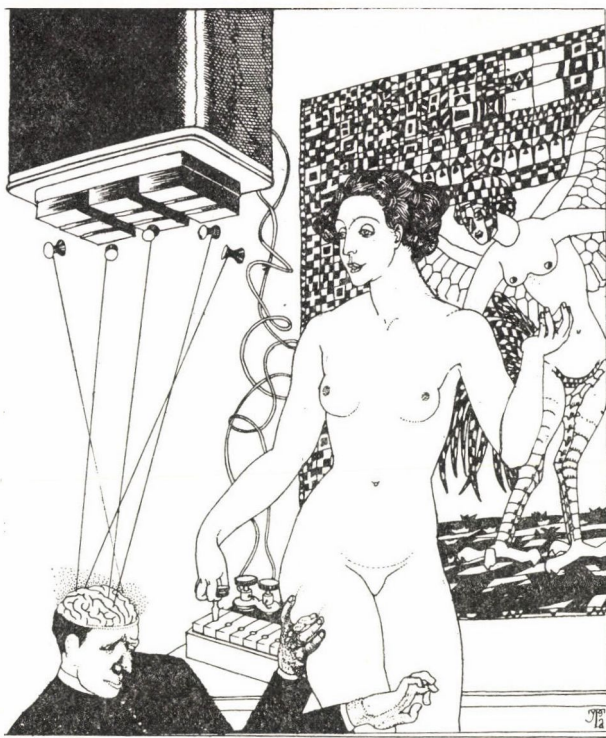
Ez az év ugyanakkor egy új technika és műfaj felfedezésének, s vele együtt művésze újabb kibontakozásának időszakát is megnyitja. Ez a linóleummetszés, melyet Olgyai Viktor vezetésével sajátít el. A korábban fametszésen ábrázoló művész lelkesedéssel veszi kézbe az új anyagot. Rövid egy év alatt teljes biztonsággal kiforrt stílusú művésze lesz e műfajnak. Először már korábban fametszetnek álmodott rajzait teszi át linómetszetbe (Apokalipszis, 1908), majd megérezve és felismerve a technika lehetőségeit önálló művek sorát alkotja (Fantázia és analízis, Hóolvadás, Uránia, Údv az olvasónak, Aki nem érti a tavaszt, Ex Libris stb.) A monokróm, fekete, kék, barna metszetek mellett megpróbálkozik és jelentős eredményeket ér el polikróm művek alkotásában is (Lola, A tavasz). E műveinek kiforrásához jelentősen hozzájárultak az akkoriban kiállításon látott japán fametszetek. Ez a hatás ötvöződött az általa ekkoriban felfedezett Beardsley divatos kifejezőmódjával. A fehér-fekete foltok művészi kiegyensúlyozása, egységének megteremtése, a kompozícióalkotás, a tematika mind e hatások eredménye. (3. kép)

Linómetszeteivel áttűtött sikert ér el az 1909. évi nemzetközi grafikai kiállításon. Ekkor figyel fel rá Málnai Béla, A Ház című lap szerkesztője, aki egymás után közli érdekes és magas színvonalú metszeteit. (A haldokló tavasz, Pillanat és évezred, Pókháló stb.) Bár a Művészet című folyóirat már korábban is közöl Tichy Gyulától rajzokat (Biedermeier, Rokokó című rajzok), mégis ettől az időtől datálódik művészetének általánosabb elismerése. Linóleummetszetei mellett ekkortájt közlik nagyobb számban tollrajzait az előbbieken kívül a Magyar Iparművészet, a Gyűjtő, a Moka lapjain.

Nyilvános szereplésének eredménye, hogy Málnai Béla javaslatára éppen harminc éves születésnapján (1909. augusztus 28.) tagjai közé választja a KÉVE művészegyesület, melynek ezután aktív tagja marad élete végéig. Ettől kezdve a KÉVE kiállításai nyújtják számára első sorban a nyilvánossággal, a nagyközönséggel való találkozás lehetőségeit, egyben a sikert is. A KÉVE majd mindegyik kiállításán szerepel, [21] és nemcsak hazai, hanem külföldi babérokat is arat.

1908 és 1909 nyarat az Iparművészeti Társaság megbízásából Feleden tölti, s népművészeti anyagot gyűjt az Iparművészeti Múzeum számára. A népművészettel való találkozás erős hatást gyakorolt rá, mely művésze minden műfaját érinti (7. kép). Festészetének eddig leszűrt tapasztalatait kamatoztatja apró akvarelljein, melyeken a népies vaskosság finoman ötvöződik a játékos könnyedséggel, derűvel, színességgel (Zsuzsi, Téli vidámság c. művei).

Az ebben az időben keletkezett tollrajzain újra a fametszetek hatását tükröző jegyek figyelhetők meg, melyek szellemiségükben a falusi ember megértését, az irántuk való rokonszenvet tükrözik. A Vásárban című rajzokon (1909) már nem az 1907 táján készült Kuruc rajzokon és akvarelleken megjelenő idealizált és hősi magyar ember és vidéki parasztvilág, hanem a szegény, foltozott ruhájú, nyomorúságos parasztlakó figurái jelennek meg szerető szimpátiával ábrázolva. A Feleden töltött idő e tapasztalatai azután később tovább élnek festményein a rozsnyói utcák és vásárok kofáiként, vásároló parasztjaiként, rajzaik pedig a fiatal parasztlányok gazdag díszítésű ruháiként, főkötőiként.



8. Tichy Gyula: *Modern kánpad I.*, 1912 k., papír, tollrajz, 221×182 mm. Jelzés jobbra lenn: T. Gy. a. stílizált. Magyar magántulajdon

Az 1909-es év újabb jelentős eseménye Tichy Gyula életében, hogy részese lesz a magyar művészeti élet kimagasló eddig elképzelhetetlen eseményének: Kozma Lajos: *Utolsó álmok-melódiák*, (1908), majd Aiglon Sassy Attila: *Ópium-álmok* (1909) című rajzkötetei után az ő albuma is megjelenik: „Egy tusos üveg meséi” címen. E mű jelentős visszhangot kapott, felkavarva a kedélyeket. Az Újság cikkírója így jellemzi: „A hellenizmus és a japánizmus csodálatos keveréke. Szabadon, könnyedén vont formák, a bankócsinálásig aprózott környezetben. Mintha csak Ady Endrének valamely verses enigmáját olvasná az ember, s nem lel rá kádenciát...” [22] E rácsodálkozás mellett azonban az idegenkedés is hangot kapott a kritikák közt: „... Rajzoló művészeinknek sok a mondanivalójuk. Hogy ezzel arányban a közönségnek is felkelne velük szemben az érdeklődése az már más kérdés. Sajnos a tapasztalás azt mutatja, hogy többnyire az ilyen könyvek a szerző költségén, igen szűk baráti kör számára látnak napvilágot. Valljuk meg őszintén, ebben művészeink is hibásak. Annyira magányos úton járnak, hogy nem mindenkinek van kedve őket oda követni.” [23] A *Művészet* című folyóirat kritikusa pedig a keresetiséget, a spekulatívítást, az irodalmiasságot veti a szerző szemére [24].

A Bodor Aladár költői fogantatású előszavával megjelent mű harmincöt rajza és egy linómetszete valóban új utakon jár kérdésfeltevésében és problémamegoldásában. Annak azonban, amikor e műveknek a rajzkvalitás rovására menő irodalmiasságát és spekulatívítást róják fel a kritikusok, úgy tűnik elsősorban az ő éppen irodalmiasságot kereső szemük az oka, és nem Tichy Gyula. Érzések, hangulatok, komplex benyomások megfogalmazásai az ő lapjai, igaz nem tetszetős szövegillusztrációként, hanem a vonalak játékaival, kompozíciós megoldásokkal, foltok, testek, tárgyak viszonyrendszerével fejezve ki mondanivalóját, ahol már a testek szépsége, a közönség igénye, az irodalmiasan értelmezett mondanivaló másodlagossá válik a művész számára. E művei

Kozma Lajos, Divéki József, Simai Imre, Sassy Attila ez idő tájt alkotott munkáival mutatnak rokonságot.

Grafikai eredményei, kutatásai mellett festészeti munkásságának a zenitjét ekkor éri el. Ezek egészében véve egy magas színvonalú, kiegyensúlyozott művészi szintet képviselnek további oeuvre-jében, melyek nagyjában-egészében a szecessziós szimbolizmus vonulatába foglalhatók. (4., 5., 6. kép)

A feledi gyűjtés, a KÉVE taggá választás és az Egy tusos üveg meséi album kiadása mellett életének még egy eseménye kapcsolódik az 1909-es esztendőhöz. Rozsnyón rajztanári állást vállal az ottani Evangélikus Főgimnáziumban, ahová kinevezését augusztus 31-én kapja meg. Bár így megélhetése biztosítottá vált, maga a sablonos, egyhangú munka a meg nem értő, szellemi partnerré soha nem levő kollegák környezete terhére volt, melyről sokszor ír keserűen írásaiban.

A rozsnyói magányba visszavonuló, sokat betegeskedő művész munkásságán azonban e környezet visszahúzó, lesújtó hatása nem érvényesül részben családjá megértő segítségével, részben a KÉVE kiállításokon aratott sikereinek hatásaként. 1909 hazai, 1910 már külföldi elismerést szerez nevének a KÉVE kollekciójának bécsi, majd müncheni (1914) kiállításán, mely komoly sajtó-visszhangot is kapott.

Ebben az évben különös érdeklődéssel fordult egyébként is a tudomány eredményeire, kutatásaira érzékenyen figyelő művész a kitárulkozó égbolt, és a fizika világa felé. Fűrészli a világűr, a bolygók titkait, mellette kísérleteket végezve a prizmák, kristályok, az elektromos és kémiai jelenségek világában. Az ezeken a kutatásokon, megfigyeléseken felcsigázódó fantáziája új meg új ötletekkel, elképzelésekkel gazdagítja művészi gondolatvilágát, melyek a *Tudós* című rajzsorozatában fogalmazódnak meg. E sorozat lapjain más élményanyagokkal is ötvöződve látnoki képzelettel jelennek meg a



9. Tichy Gyula: *Erőmű*, 1912 k., papír, tollrajz, 156×110 mm. Jelzés nélkül. Magyar magántulajdon

messzi jövőendő szerkezetei, kutatólaboratóriumi berendezései e jövő szellemét szimbolizáló légies aktok, és a tudós személyében önmaga környezeteként, egyes műveken e képzelet tudomány élet és emberellenes lehetőségeit is megragadóan ábrázolva. (8., 10. kép)

Az 1911-es esztendő nyara csendes, boldog alkotás időszaka. Ekkor készíti oeuvre-je legnagyobb művét a straceni völgyben, Hegyeskőn, az Álarcok címűt. A 124 × 210 cm-es vásznat két rúdra csavarva, s lépésről lépésre azt továbbfordítva festette. Hazatérve, s ott végre vakramára feszítve a kompozíciót maga is rácsodálkozik, hogy alig kell „összefoglalnia”, javítani művét. Az élet színjátzásait, örökös álarcváltásra kényszerítő keserű valóságát szimbolizáló festmény nem csak méreténél fogva jelentős művészi hagyatékában. Kompozíciós és festői technikai eddigi fejlődésének mintegy összefoglalása egyaránt idézve Csontváry monumentális kompozícióinak és Ensor rideg maszkjainak a világát.

Ugyanekkor kéri fel Hangay Sándor, a magyar lélek-tani próza egyik korai képviselője műveinek illusztrálására. Először a Sátán evangéliuma című művét illusztrálja, majd az író felkérésére költeményeinek német kiadásához készít címlapot. [25]

1912 érdekes és meglepetésekkel szolgáló esztendeje Tichy Gyula művészete fejlődésének: nem annyira fordulópontja, mint elágazópontja. Ez év tavaszán kerül sor rövid velencei utazására (április 18–26), ahonnan Dalmáciát érintve tér haza. Azon túl, hogy cirkenyicai időzése alatt értesül arról, hogy az Iparművészeti Iskola egyik tanszékének vezetésével akarják megbízni [26] — amiből végül is nem lett semmi — s ez a hír felcsigázza művészi önértetét és becsvágyát, nincs adatunk arról, hogy bármiféle külső, közvetlen hatás érte volna. Mégis az eddigi útját követő rajzok mellett — melynek a jegyében fogantak Hangai Sándor: Meztelen emberek vihar előtt című, lelki protrekat tartalmazó művét ez évben illusztráló lapjai — váratlanul megjelennek egy teljesen új látásmódot, művészi kérdésfelvetést tükröző rajzok munkái között. A Hajhálós nő (1912), A konstruktív női fejtanulmány úrobjektummal (1912 k.) ceruza, A fejevázlat bélyeggel (1912 ősze), — II. kép —, a szobor tervvázlatai, majd a meglepő, számokkal és képletekkel árnyékolt Konstruktív fej I., Konstruktív fej II., és a Képletasszony című tollrajzai (mindegyik 1912 k.), a korai kubizmus testeket, formákat mértani idomokra bontó törekvéseinek megvalósítását mutatja egyértelműen. A Lokomotív című tollrajza az előbbiekhöz hasonló felfogást tükrözi, mintegy Bortnyik Sándor: Vörös mozdony (1918) című művének előképeként. A Labirintus aritmikája, az Amisztikus óra, a Hieroglifák asszonya, a Vonalháló asszonyai, a Halmazállapotok című rajzokat pedig már az analitikus kubizmus és a konstruktivista művészeti elvek hatják át, mint ahogy azt az Erőmű című tollrajzon szemléltethetjük (9. kép). E művekre többek közt Lipchitz, Naum Gabó 1914–15 körül készült konstruktív fejei, Pikabía szerkezetei közt találunk analógiát ezekben az időkben. Bár úgy tűnik, hogy e művek csoportja váratlanul és előzmény nélkül jelenik meg Tichy Gyula művei közt, ezek kezdeményeit mégis megsejtethetjük mély Cézanne-tiszteletében. [27] másfelől egyes korábbi műveinek homogén színű, mértanias folthatású, határozott kontúrú részleteiben (Tátra, 1899; Hieroglifás fő, 1908). Ezek, a méretükben kis rajzok soha nem kerültek kiállításra, pedig a magyar művészetben korát megelőző progresszív törekvést képviselnek magas kvalitással, melyekhez hazai vonatkozásban csak Moholy Nagy László és Kassák Lajos későbbi, 1920–21 körül alkotott konstruktív rajzainak világában lelünk párhuzamokat. Sajnálatos azonban, hogy e rajzok útkeresése és irányvételé nem folytatódott Tichy Gyula életművében, s végül is egy kitérője, epizódja lett csupán művészetének. [28]

1913 utazások jegyében zajló év Tichy Gyula életében. A dalmát tengerpartot járja be, s hoz onnan művein karakterisztikusan megjelenő emlékeket. Ettől kezdve rajzainak természetet ábrázoló formavilágát az ottani természeti környezet, a tengertől simára mosott, meredeken szabdalt, monumentálisan méltóságteljes sziklá-

nak élménye hatja át, mely hangulatában is e rideg, élettelen, „taszítóan vonzó” világot idézi. Rajzain azonban ebben az időben már nem csak az izgató extrémítások, hanem a kegyetlen borzalom kifejezései is megjelennek. Telt idomú nő aktjai — műveinek szinte állandó szereplői — a korábbi előzmények folytatásában már nem vonzóarcú nőideálok, hanem a vétlen, riasztó pillanatok szoborszerűen megmerevedett, rideg megjelenítésű szimbólumai. Az Epilógus, a háború előérzete című tollrajz ennek érzékeltetésével együtt világosan vall a művész történelmi vihart megérező érzékenységről is.

Festészeti munkásságáról ez évben a KÉVE Könyvében Lyka Károly is ismertetést és kritikát. A KÉVE kiállítása harmadik termének nagy részét kitevő Tichy Gyula művekről e sorokat veti papírra: „Egy gyengéd lélek reflexiói művei; festésük szinte úgy hat ránk, mint egy kései lovag halk bókjai, amellyel egy romantikus eszmét üdvözöl”. [29]

1914 nyara újra Dalmáciában találja Tichy Gyulát, közvetlenül a háború kitörése előtti időben. Ekkor egy új művészeti ág vonzáskörébe kerül, hogy a tudományok és a csillagászat területén tett „kirándulásainak” fantáziadús szüleményeit formába öntse. 1907 körüli próbálkozások után most „lázasan” fog hozzá egy tudományos-fantasztikus regény megírásához a „Mars rabjai” címen. Regényének befejezését ekkor a háború, később a „nyomorúságos idők”, végül korai halála megakadályozta, de végül is Kálmán öccse kisebb kiegészítésével és sajtó alá rendezésével 1928–29-ben a szlovákiai Magyar Néplapban megjelent folytatásokban posztumusz regényként. A Wells, Verne, Poé, Jókai hatását is mutató műben kora technikáját megelőzve írja le szinte szó szerint a mai TV, a talpfa nélküli sínek, a különböző sugárzások és távvezérlések megvalósulását és felhasználását. Joggal írja róla Kiss Horváth László: „Kétségtelen, hogy a magyar sci-fi jelentős alakját kell látnunk Tichy Gyulában, és csak sajnálhatjuk, hogy korai halála megakadályozta tehetsége teljes kibontakoztatásában”. [30]

A háború alatt s után a festészet művelésére nincs lehetősége, mert „ha lenne is vászon, az ruhára kellene”. Csak a rajz az a műfaj, amiben dolgozhat. 1915-ben e munkáin új hatásbeszüremlés figyelhető meg. A Word and Idea (1915) című rajza részleteiben az expresszionizmus formajegyei figyelhetők meg, ugyanúgy, mint a Lovon ülő nő önarcképpel című linómetszetén, melyek Uitz Béla plakátjain és később Pór Bertalan művein megjelenő alakok formaképzését előlegezik kicsattanó erejű és izomzatú szereplőin.

Ez évben a Szent György céh kiadja a Tichy testvérek réz és cinkmetszeteit négy mappában. [31] Bár több, többnyire önmaga teremtette mitológiát ábrázoló metszet van Tichy Gyula oeuvre-jében, mégis e művek nem tartoznak a legjelentősebb munkái közé. Inkább próbálkozásoknak, mint eredeti műveknek mondhatók egy-egy tollrajz áttételével. E technikát — saját bevalása szerint is — soha nem tudta jól elsajátítani, ugyanakkor e művek eredetiségét elbizonytalanítja annak ismerete, hogy Tichy Gyula több tollrajzát öccse, Kálmán tette át réz, illetve cinklemezeire. [32]

Újabb közönség elé lépést hoz az 1916-os esztendő. A Szent György céh gyűjteményes kiállítását szervez és rendez a két Tichy fivér, Gyula és Kálmán alkotásaiból. Ez művészünk első önállóan mondható kiállítása. Tichy Gyula azonban előékenyen tért enged öccsének, így bemutatott anyaga kevesebb, mint Kálmáné, mégis jelentős sikert arat munkáival, bár több kritikusnak jobban tetszik öccse ekkor még friss impulzusokat hordozó tehetsége. A Nyolc órai újságban Kürthy György, a Pester Lloyd, a Világ, a Magyarország egyaránt kedvező, elismerő szavakkal méltatja a kiállított művek és művészek érdemeit. [33]

Ez év ősze új, nagyszabású tervek megvalósulásának indulását hozza Tichy Gyula rajzművészetében. A háború alatti rajzok után Jólát címen rajzsorozat készítését tervezi. Ez a fantasztikumában ad abszurdum feszített sorozat mindenekelőtt Jókai irodalmi hatása alatt készült, melyet így jellemez a művész: „Jókai hatása rám



10. Tichy Gyula: *A gótikus szörnyeteg*, 1912 k., papír, tollrajz, 230 × 170 mm. Jelzés jobbra lenn: T. Gy. a. stilizált. Magyar magántulajdon

erős narkotikumával hasonlítható össze a legtalálóbban, mely a test minden pórusát át meg átjárja.”[34] Ez óriásira tervezett rajzsorozat kilenc ciklusra oszlik: Petőfi, Hell páter, Benyovszky, Bolyay, Széchenyi, Körösi Csoma Sándor, Jókai, Madách, a Mazatlani ismeretlen címűre, egyenként további hat művet fogva össze. A sorozat befejezetlen maradt: az 54 rajzra tervezetből harminc készült el, nem bírva megbirkózni a maga elé tűzött céllal. „Soha nem tudtam előre felvetett címek után haladva illusztrálni. Jobban ment a már kész rajzokat sorozatba foglalni. De valamilyen tervre mégiscsak szükségem volt, melyet sűrűn átgýrtam és megváltoztattam” — írja emlékezőseiben. E sorozat érdekes képzőművészeti párhuzama a háború alatt írt „Mars rabjai” regényének. A magyarság feltámasztott nagyjai a főszereplők, akik az egész világ ellen védik hazájukat fantasztikum szerkezeteket alkalmazva, és a természeti jelenségeket szolgálatukba állítva. A művész e lapjai már a teljesen letisztult és kifinomult művészi technika és aprólékos lelkiismeretesség remekei, a kompozíciós szerkesztés kiemelkedő megoldásai. Egyes darabokon azonban nemcsak a fantasztikum látnoki megjelenítésében gyönyörködhetünk, hanem a korai formatervezés jeles példáival is találkozhatunk, melynek megoldásaival Tichy Gyula a korszak élenjáró művészeivel szintén egy sorban van. (Bolyai meglepetést szerez a britnek Gibraltarban; Jóslat rajzsorozat, Bolyai ciklus, 1916 k.).

Ebben az évben illusztrálja a művész Fekete László: *Versek* című kis kötetét, melyben azonban — úgy tűnik — korábbi rajzait használja fel. Ezek az illusztrációk nem illeszkednek e korszakának rajzstílusához.

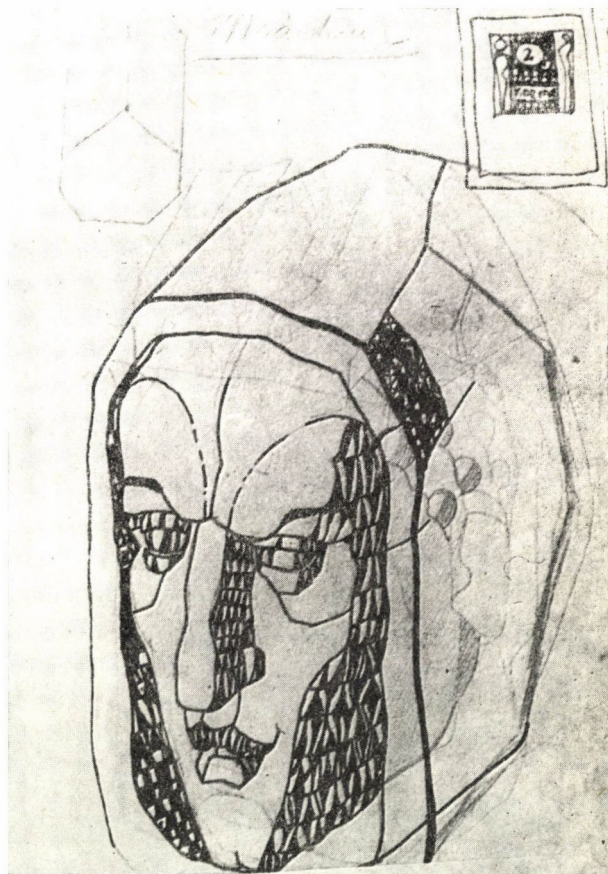
A *Jóslat* című rajzciklus mellett ez időben újra elevenedik Tichy Gyula ifjúkorának élményvilága is, mikor ismét az Apokalipszis köti le figyelmét, s egy újabb ilyen című rajzsorozathoz fog. Ebből a sorozatból azonban végül is csak néhány lap készült el.

1917–18 fordulóján katonai szolgálatot teljesít, mely alól 1918 tavaszán mentik fel. Ebben az évben kezdi írni a *Kibrot Thaava* című Önéletrajzi Szótárát, de az elmé-

lyültebb alkotásra a zaklatott időkben nem nagyon adódik alkalma. Ehhez csatlakozik még, hogy 1919 elején újra súlyosan megbetegszik, mely hat hónapra ágyba kényszeríti. Ez idő tájt főleg írással foglalkozik, s ábrándos, nagy tervek foglalkoztatják. Így keletkeznek az *Utazások az űrben* című, nyolc füzetet jelentő írásai, melyekben már alig követhető fantáziacsapongással folytatja a Mars rabjai regényének gondolatfűzését. E füzeteket érdekes, apróbb-nagyobb toll és tusrajzokkal illusztrálta, melyeken Hold és Marsbéli tájak, a világűr mélységei vetődnek elénk. Az *Egy tusos üveg meséi* című albumára emlékezve, a kiadás reménye nélkül, de újabb öt kötetet állít össze gondolatban, a meglevő, elkészült rajzait fogva össze azokban.

Mindezek a reménykedő tervek és felvillanások azonban végleg megszakadtak. A napilapok rövid, szomorú tudósításokban teszik közzé Tichy Gyula rozsnyói tanár, festőművész, KÉVE tag 1920. június 22-én bekövetkezett váratlan halálát. A KÉVE ez évi, majd 1925. és 29. évi kiállításain állít emléket volt tagjának.

Az elmúlt hatvan évben Tichy Gyula öröksége jórészt lappangott, melybe egyaránt közrejátszottak a történelem viharai, a művészi hagyaték legnagyobb részének magántulajdon volta, s a művészettörténeti kutatások eddigi ez irányú érdektelensége. Az első, Tichy Gyula művészetére és értékeire komolyabban rámutató jelzés az utóbbi időben a Tichy testvérek emlékkiállítására volt a Nemzeti Galériában 1979-ben F. Mihály Ida rendezésében. A mostani, e korszakra is figyelő művészettörténeti kutatások eredményei megadják a reménységet arra, hogy Tichy Gyula művészi hagyatéka újraértékelődjék, s megkapja a maga méltó helyét a századelő európai és magyar művészetében.



11. Tichy Gyula: *Fejvázlat Bélyeggel*, 1912 autumn (ősz), papír, toll és ceruzavázlat, 159 × 112 mm. Jelzés nélkül. Magyar magántulajdon

Ki volt ő? Értéktétel nélkül mondva: a szecesszió embere. Ő is „kivonulni” kívánt az adott világból művészetével, s tisztelt minden ilyen törekvést. Nem hiába vall Gulácsy Lajos barátjáról így: „... a Rózsátó panasz a költője, poeta piktor, csakúgy mint jómagam ... a legtehetségesebb fiúk egyike barátain közt. Csúfolták és gúnyolták ... én pedig szerettem, a magam küszködéseit láttam és ismertem fel munkáiban. Lehetetlen volt

meg nem szeretni. Nagyon becsültem”. [35] Tichy Gyula szecessziója azonban — a szó etimológiai értelmében a festészetben a történelmi múlt és a klasszikus vagy ön-maga teremtette mitológia, a grafikában pedig egyre erőteljesebben előtörve a tudománynak és a kozmosz titokzatos bolygóinak, jelenségeinek fantasztikuma.

Foltin Bruno

JEGYZETEK

- 1 Tichy Gyula levélrészlete Szablya Jánoshoz. Idézve: KÉVE Könyve VI. k.; 1913.
- 2 Bende József: A képzőművészeti egyesületek története (kézirat) 12.
- 3 Tichy Gyula művészetének jelentőségére vonatkozó korábbi jelzések: Szalatnay Rezső: Egy elfelejtett magyar festő, Fórum. 1935, 234—35.; Fehérvári István: Magyarok a nyelvhátáron, Rozsnyó, 1937, 200. l.; Varga Nándor Lajos: Tárgymutató az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola grafikai gyűjteményének 1-ső kiállításához (1906—1914), katalóguselőszó, 1942, 10.
- 4 Szabadi Judit: A magyar szecesszió festészete; Bp. 1979 85.
- 5 Tichy Gyula művei közül 36 tollrajz, lino és rézmetszet, és két festmény az, amely közgyűjteményben, a Magyar Nemzeti Galériában a kutatás rendelkezésére áll. Műveinek túlnyomó része Tichy Kálmáné tulajdonát képezte (ma hagyatéki zárlat alatt), s Kiss Horváth László gyűjteményében van.
- 6 A művész első önálló kiállítása fivérével együtt a Szent György céh által 1916-ban rendezett volt, a második a Tichy testvérek emlékkiállítása (MNG. 1979, rendezte F. Mihály Ida). Tichy Gyulának soha nem volt teljesen önálló kiállítása.
- 7 Tichy Gyula életművének monografikus feldolgozása most folyik a szerző által disszertációként a felgyűjtött 647 műalkotás alapján.
- 8 Tichy Gyula 1918 januárjától „An autobiographical Dictionary” (Önéletrajzi Szótár) címen egy 118 lapból álló füzetet vezetett, mely — keletkezése időpontjából következően — jórészt emlékezéseit tartalmazza. E füzetben nagyjából betűsor szerinti címszavak alatt ír műveiről, azok keletkezése körülményeiről, olvasmányairól az őt ért hatásokról, korabeli írőkről, művészekről, terveiről. Ezek mellett életrajzi adatokat is sűrűn találunk benne, mely az élete és életműve kronológiájához ad a kutatás számára támpontot. — E dokumentumot a továbbiakban Önéletrajzi Szótár néven idézem.
- 9 Schuller Alajos levele Tichy Gyulához; Bp., 1914. febr. 14. Tichy Gyula hagyatékából.
- 10 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 35. Tichy Gyula hagyatékában.
- 11 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 48. Tichy Gyula hagyatékában.
- 12 Lotz Károlyra, mint „örökifjú kedélyű bohém”-ra emlékezik, kinek műtermébe bejáratos volt Tichy Gyula. Lotz megjegyzése: Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 47. Tichy Gyula hagyatékában.
- 13 Tichy Gyula oeuvre-jében három Tiepolo-másolat található, életének ebből az idejéből.

- 14 E rajzciklus jelenleg lappang. Meglétét Szablya János említi: KÉVE Könyve VI. k. 1913.
- 15 Tichy Gyula levele Szablya Jánoshoz. Idézve: KÉVE Könyve VI. k., 1913
- 16 Tichy Gyula Önéletrajzi Szótárában is e küszködését említi. Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 68. Tichy Gyula hagyaték.
- 17 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 14. Tichy Gyula hagyaték.
- 18 A Tichy testvérek emlékkiállítás katalógusában (MNG 1979) e mű datálása téves: 1917 helyett a pontos keletkezési dátum: 1906.
- 19 Tichy Gyula hagyatékában találunk egy levelet Morelli Gusztáv fametszőtől, melyben a fametszésről ad neki felvilágosítást érdeklődésére, 1906. december 31-i keltezéssel.
- 20 Újság, 1908. dec. 4. — Tichy kritikája.
- 21 Tichy Gyula a KÉVE következő években rendezett kiállításain szerepelt műveivel: 1909, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, 1920, 1925, 1929.
- 22 Az Újság, 1909. december 14-i száma.
- 23 Magyar Iparművészet 1909, 366.
- 24 Művészet, 1910, 92.
- 25 Hangai Sándor levele Tichy Gyulához, melyben e munkára felkéri kelt Bp. 1911. július 21-én. — Tichy Gyula hagyatéka.
- 26 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat), 11. — Tichy Gyula hagyatéka.
- 27 „Cezannet nagyon értem és nagyon élvezem, bár csak reprodukciókról. Católi jellem a festészetben. Kissé sokat magyaráznak bele, ő egyszerűen: mester, nagy talentum zseni.” — írja a művész Önéletrajzi Szótárában (kézirat), 1918, 11. — Tichy Gyula hagyatéka.
- 28 E műveit a művész csak kis méretben, szinte vázlatokként készítette. Feltehetően az eleve elutasítás tudatában nem születtek e művek „kiállítási” méreteken.
- 29 KÉVE Könyve, III. k., 1913.
- 30 Galaktika 39. sz. 1980, 127.
- 31 A Művészettörténeti Kutató adattára Tichy Gyula anyának feljegyzése. E feljegyzésen kívül más, kézzel fogható adatot e kiadásra nem találunk.
- 32 Több rézkarcon fel van tüntetve: Idea Tichy Gyula, készítette Tichy Kálmán.
- 33 A feltüntetett lapok 1916. január 30-i számaiban jelentek meg e kritikák, méltatások.
- 34 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 37. — Tichy Gyula hagyatéka.
- 35 Önéletrajzi Szótár, 1918 (kézirat) 30. — Tichy Gyula hagyatéka.

DIE KÜNSTLERISCHE LAUFBAHN DES MALERS GYULA TICHY (1879—1920)

Der Maler und Graphiker Gyula Tichy (Rimaszombat, 18. August 1879.—Rozsnyó, Roznava, 22. Juni 1920) war Schüler von László Gyulai und Bertalan Székely auf der Budapester Musterzeichenschule. Seine „Idole” waren zuerst Alfonz Mucha und Gustav Klimt, später stand er unter dem Einfluss der Zeitschriften „Jugend” und „Ver Sacrum”. Im Jahre 1903 hat er während seines zweiten, mehrmonatigen Aufenthaltes in Venedig, Werke von Veronese und Tintoretto kopiert. Heimkommend hat er Ölbilder aus biblischer, mythologischer und literarischer Veranlassung gemalt. Von 1904 an war er Zeichenlehrer im Evangelischen Hauptgymnasium in Budapest. Wegen seiner Krankheit zog er sich ab Dezember 1905 nach Rozsnyó zurück. In dieser Zeit sind seine Zeichnungszyklen entstanden. Er fand um die Jahre 1906—07 zu seinem Stil. (Dürer's Einfluss; sein Zeichenzyklus Apokalypse I., Kuruc-Zeichnungen). Im Jahre 1908 sind drei Gemälde von ihm auf der Herbstausstellung des Nationalen Salons präsentiert worden. Im Jahre 1909 hat er auf der internationalen Graphikausstellung mit seinen Linoleum-Schnitten ein Auffallen erregt — von diesem Zeitpunkt an sind zahlreiche Zeichnungen von

ihm veröffentlicht worden. Im Jahre 1909 wurde er zum Mitglied der Künstlervereinigung KÉVE gewählt. Nach den Zeichnungsbänden von Lajos Kozma (Letzte Träume — Melodien, 1908) später Aiglons (Attila Sassy's) Opium-Träume ist auch Tichy's Album mit dem Titel „Erzählungen einer Tuschflasche”, erschienen. In Rozsnyó war er Zeichenlehrer des Evangelischen Hauptgymnasiums. In den Jahren 1912—14 unternahm er Reisen nach Venedig und auf dem Gebiet der Dalmatie. Er schrieb einen wissenschaftlich-phantastischen Roman: „Marsch's Gefangenen” (der durch das Ungarische Volksblatt in der Slowakei in den Jahren 1928—29 in Fortsetzungen veröffentlicht wurde). Im Jahre 1918 hat er angefangen das Autobiographische Wörterbuch von „Kibrot Thaava” zu schreiben. Seine Bilder wurde auf den Ausstellungen der KÉVE, auf der kollektiven Ausstellung von 1916 der Sankt Georg Zunft sowie auf der im 1979 in der Ungarischen Nationalgalerie gezeigten Gedenkausstellung mit Werken seines Bruders, Kálmán-Tichy zusammen präsentiert. Gyula Tichy ist ein gewerteter Maler des zweiten Zweiges der ungarischen Jugendstilmalerei.

ADATTÁR

ESTERHÁZY MIKLÓS RÓMAI VAKÁCIÓJA, AVAGY IDEGENVEZETÉS 1677-BEN

Esterházy Pálnak, 1681-től Magyarország nádorának tizenöt gyermeke közül az elsőszülött, Miklós, az 1655-ik esztendő legutolsó napján látta meg a napvilágot. Az egyházi pályára szánt fiú tanulmányait már kora gyermekéveitől kezdve Bécsben, majd Rómában végezte, s e közel másfél évtizedig tartó időszak alatt leveleiben sok mindenről beszámolt szüleinek. [1] A levelek közül csak egyetlenegyét ismertetünk meg most, amelyben Esterházy 1677. évi nyári vakációját, Róma környékén tett utazásait — mondhatnánk úgy is, művészettörténeti tanulmányútját — írja le. [2] Tesszük ezt azért, mert az 1677. november 6-án kelt levél három évszázad múltán is olyan benyomást kelt, mintha jól szerkesztett útikönyvet olvasnánk. Mert bár természetesen kissé nehézkes, régies stílusban, de a mai napig is időszerűen, szívesen, érdekesen, amellett tömören, szabatosan, minden lényegeset kiemelve (igaz, némi téves információkat is továbbítva, amelyekre később visszatérünk) ismerteti a látnivalókat, a nevezetességeket. [3]

Pedig ez a „műfaj” akkor még nem nagy múltra tekinthetett vissza. Hiszen az első magyar, aki római műemlékről megemlékezett — sőt azt magyar műalkotással össze is vetette — Szamosközy István volt nyolc évtizeddel Esterházy előtt. [4] Szamosközy ugyanis 1591-től 1593-ig a padovai egyetemen, tanult de közben megfordult Velencében, Rómában, Nápolyban, Firenzében is, s küldte leveleit Itáliából haza a messi Erdélybe. [5]

Lássuk hát Esterházy levelét!

Miután a levél első soraiban azt kívánta anyjának, Esterházy Orsolyának, hogy „rövid ezen irássom” öt „io és fris” egészségben találja, s megtudtuk azt is, hogy októberben egy pálos barátal küldött neki „egij kis ágát olvassot, és bizonyos viaszbol csinált Agnus Deiket, az melijeket minden esztendőben egjczer megszokot á féléket az Pápa szentelni”, Esterházy Miklós sorra veszi úti élményeit a következőképpen: „... ezekben az elmúlt vakációkban voltam az ide közel levő szép helijeket látni, voltam elsőben is inend három német mér földnőre valo Tibur névo várost látni, az melij oljij nagij lehet mind Sopronij várossa, és olaszol Taverone névo folijoviz foly mellete, olaszol azon város Tivoli nevesztetik, az Pápái és hegijen vagijon, láttam ottan az Modena névo Duka kertijét az melij sok vízi mesterségekkel, és cijprus narancs cedrus fákkal bővelkedvén, és márvánij, és faragod kőből csinált mesterséges státuákal igen szép ékes, és azon Duka négij contignátios szép épölető lakohelleis mindgijárt melette vagijon, az honénd meszi mindenfeli ki látni, és az tengerdis nem lévén igen meszi onénd igen szépen látni, és azon város mellet levő folijoviz, azon város mellet lévén egij részről kegjietlen meredegség, és az alat egij melij völgi, az melijben öreg kőszikla darabok láczatnak, kegjietlen ropogással és sebességgel essik azon völjiben (sic!) az folijoviz, az melij lehet anij szellességő mind az Laita vize, és alul soros utukon ki menvén enijhánij puskapor malmot hait, Láttam azon kívül azon Városban levő öreg szentegyházban egij oltáron egij hébanum fábul csinált csudálatos crucifixust, és egij más oltáron vagijon az Szent Lukács Apostoltul leirt Kristus Urunk képpe, és mind azon képpet az Crucifixussal egijút az mind értettem, azon

városbéliek midőn régenten más Tuskálum névo városbéliekkel harczoltanak volna, azokat megh gijözvén az Tuskulánum várossából elhoszták, Láttam azon városban az Tiburtina névo Sibila lakohelijét az melij egij dombon faragod kőből geregdésen [6] két kopiáni magosságnéra vagijon fölépítve és körülde faragod kőből csinált hassonlo magas oszlopok vannak, az melijek egij faragod kőből csinált bothaitást tartanak; ...” (= Más alkalommal is volt Esterházy tiz napig =) „Tuskulánum névo városban ... azon város is az Pápái és oljijan nagij az mind az Tivoli várossa ... azon várostul nem igen mesze lévén egij más, Tuskulánum névo helij, az hol az Cicerónak az lakohelije volt, odais ki mentem látni, és azon épölet hegijen lévén mind azon által az regi üdő miát le szűnt anijira hogij az földalat kölletessik bé menni az embernek, és tizennégij szobák és kamarák laczatatnak mégh egészen azon épöletből, de az többi része az épöletnek mind elromlot, azon kívül más fél német mér földnőre onénd az Pápa más kis Albanum névo hegijen valo szép várossa vagijon, az melijben is voltam ... azon városbul mindenfeli meszi ellátni; onénd egij fertál német mér földnőre valo vagijon az Pápának más hegijen Castel Gandolfo névo kis szép várossa, az melijben egij igen szép négij contignátios erősségformára, épölet lakohelije vagijon, az honénd minden feli meszi ki látni, és az tengerdis mivel oda csak közel vagijon igen szépen látni, azon helijet az Pápa lakohelijével egijútis eljártam, azon város hegije alat egij igen nagij to vagijon, az melij körül mindenfeli hegijek vannak, és azokon sok szép magánossan lévő épöllettek, onénd fél német mér földnőre menvén láttam egij más dombon lévő Márinum névo rendes szép épölető kis várost, az melij az Colonna névo Herczegé, azon kívül láttam egij hegij oldalon lévő Praneste névo várost, az melij lehet akora mind Sopronij várossa, és az Barberinus névo herczegé, és azon hegij teteijén egij kis erősség vagijon építve az melij azon herczegé azis, aban az erősségben bent voltam, az melijet sohonand nem vihatné, és meszi mindenfeli kilátni belűle, és az mind értettem azon város régenten lévén valami Colonna névo herczegé, az melij hadat inditván az Pápa ellen, az Pápat megh fokta volt, és azon erősségben tartotta egij szobában, és ottanis holt megh azon Pápa az melijet Ádríanusnak hittak, atul az várostul félmér földnőre vagijon egij más dombon lévő igen szép épölető kis város az melij az Rospigliosus névo herczegé, és azon városban szép lakohelije is vagijon azon herczegnek noha gijobára mind Rómában itten lakik azon herczeg, és azon Város Zágarolának nevesztetik; az Tusculanum névo várossában pediglen láttam az Ludovisig névo herczeg kertijét is az melij sok vízi mesterségekkel, és faragod és márvánij kőből mesterségesen csinált státuákkal, és citrom, narancs cijprus fákkal, és sok szép forássokkal, és mesterséges grotákkal igen szép ékes, és egij szép épölető lakohelije is vagyon ottan, az vízi mesterségek közül ez legszeb ottan hogij egijik grotából két kopiáni magasságnéra, midőn néki eresztik az vizet föl mégijen igen sebessen nagij ropogással mindha menijdörökre, azon herczek pediglen az mind értettem nemrégien azon kertet harmincz ezer scudán eladta az Passereli névo herczegnének, az melijet felességől egij Poli névo Duca vettel és herczeg ...”



1. Jan Collaert: *A Sybilla és Vesta templom Tivoliban, 1650 körül* (ecsetrajz, Budapest, Szépművészeti Múzeum)

Mi mindenben gyönyörködött hát anyjának — miként a levél végén írja — „alázatosan szolgáló Fia az még él”, Esterházy Miklós? Lássuk, mi az, ami helytálló a levélben, s mi az, ami helyesbítésre szorul!

Esterházy először is Tivoli városát csodálta meg. Tivolit nemcsak ő említi elsőnek a Róma környéki „szép helyek” között 1677-ben, hanem a Róma alapítása előtt 462 évvel keletkezett régi Tibur már az ókorban is kedvelt üdülőhelye volt az előkelőknek — köztük Hadrianus császárnak, Maecenasnak, Sallustiusnak, Cassiusnak, Catullusnak, Propertiusnak, Horatiusnak stb. —, s napjaink útikönyve is „Róma környékének, sőt talán egész Itáliának legszebb kirándulohelyei közé” sorolja.[7]

A város a 16. században az Este család kezére jutott. Az ő nevüket fedi a levélben a „Modena névő Duka” megnevezés is, hiszen III. Frigyes Modena és Reggio hercegeivé az Este családot emelte 1452-ben. A „sok vízi mesterségekkel, és ... státuákkal igen szép ékes” kertet — amelyet sokan Európa legszebb kertjének tartanak — Pirro Ligorio tervei szerint Ippolito d’Este bíboros[8] építtette 1550-ben.[9] Legalábbis kezdet az építtetést, melyet örökösei folytattak, mígnem a Villa d’Este az Este-ház utolsó hercege, Ercole III. d’Este egyetlen leányának, Maria Beatrice-nek kezével Habsburg Ferdinándra (I. Ferenc osztrák császár és magyar király harmadik fiára), azaz rajta keresztül az osztrák uralkodóházra szállt a 19. század első éveiben. A palota freskóin, stukkóin, a kert szobrain, százados fáin s a Cam-

pagnára, Rómára és a távolban a tengerre nyíló remek kilátáson kívül valóban a „sok vízi mesterségek” ejtik bámulatba a látogatót a 20. században is, aki, miután betelt a látvánnyal, ugyanazt írja le, mint Esterházy a 17. században, csak persze számunkra már tetszetősebb nyelvezettel: „Aombok alatt a nagy szökőkutakon kívül 200 kisebb kút ontja, permetezi az Aniene vizét. Mindenütt víz, vízesés, szökőkút zubog, csobog, szárnnyal ... Ő mindez csillagos ég alatt, a reflektorok kékes fényében, az alulról tejfehérré és ezüstté varázsolt vizekkel — mesés-szerű, giccses és mégis felejthetetlen káprázat”. [10]

Amiről a továbbiakban beszámol Esterházy, nevezetesen a valamelyik tivoli templomban látott „csudálatos crucifixus”-ról és a Szent Lukács-festményről, azt nem sikerült azonosítanunk. A szakirodalom részletesen ismerteti a Tivoliban létező templomok műkincseit, azok mestereit, de sem a szoban forgó ébenfa feszületről, sem a képről nem tud, holott több festményt is tulajdonítanak Szent Lukács apostolnak. Így Rómában egy Madonnaképet a Santa Maria Maggiore bazilikában,[11] a San Giovanni in Laterano-ban a Megváltó egy képét,[12] a Santa Francesca Romana-templom csodatevő bizánci Madonnáját[13] s Loreto városában is a „Casa Santa”-ban — amelyben a legenda szerint Szűz Mária lakott — a díszes, cédrusfából készült, arannyal és elefántcsonttal gazdagon ékesített Madonna képet.[14] Tekintve, hogy Esterházy „Kristus Urunk képpe”-ről beszél, csak a lateráni jöhetne számításba, hogy ti. ezt 1677-ben még



2. Jean Honoré Fragonard: *A Villa d'Este Tivoliban, 1759 (vörös krétarajz, Budapest, Szépművészeti Múzeum)*

Tivoli egyik templomában lehetett látni, s csak később került volna Rómába, erre vonatkozóan azonban semmi adatunk nincs. Valószínűbb, hogy a tivoliak lokálpatriotizmusa tulajdonította Szent Lukácsnak a nevezett festményt.

Az Aniene völgye felett uralkodó hegy felső peremén viszont ma is ott áll a Sibilla temploma. Nem tudjuk, melyik istenségnek szentelték eredetileg — a köztársasági Róma utolsó idejében — a templomot, egyesek szerint Vestáé, mások szerint Ercole Subsaxanusé lehetett.[15] Hat méter magas és rendkívül választékos fejezetű 18 oszlopából 10 még ránk maradt, de a bolthajtást, amelyet tartottak, s amelyet Esterházy még látott, mi már hiába keressük, azóta elpusztult.

A következő várost Esterházy levelében, az ókori Tusculumot, ma Frascati néven emlegetik világhírű üdülőhelyként. Nem mintha az ókorban nem lett volna híres. A római köztársaság utolsó éveiben számos üdülőpalota épült itt a környező dombokon — az antik íróknál 43 szerepel közülük —, mint például Lucullus, Caesar, Cato és Marius villái, de kiváltképpen Cicero nevezetes Tusculanuma. Cicero ugyanis ide vonult vissza, s életfilozófiájának rövid, retorikus előadását, erkölcsi témáról szóló öt beszélgetését a helyről elnevezett „Tusculanae disputationes” címen öt könyvben itt foglalta össze a halála előtti utolsó két évben, i. e. 45-44-ben. Mint olvashattuk Esterházy levelében, ő — bár földalatti bejáraton át, de legalább — még láthatta az épület 14 helyiségét, napjainkra viszont már ez a rész is annyira elpusztult, hogy maga a villa pontos helye is meghatározhatatlan.[16] A Cicero idejében virágkorát élő — a monda szerint Telegonos, Odysseus és Kirke fia által alapított, neve[17] szerint etruszk eredetű — Tusculum városát egyébként a tusculumi grófoktól 1191-ben a rómaiak elfoglalták és feldúlták. A lakosság ekkor le-

szállt a hegyoldalra, ott telepedett meg, s ezt a kis falut sűrű, álcázó növényzetéről („frascata”) Frascatinak nevezték el.[18]

Az Esterházy által csupán röviden szépnek nevezett Albano város helyére a második pún háború alatt építették a rómaiak a Via Appia őrzésére szolgáló táborukat, később pedig Pompeius fényes palotáját, amelyet Domitianus még bővítettett, és Albanum-nak nevezett. Bár ennek romjai még ma is láthatók, sem ezt, sem a többi antik emléket Esterházy nem említi. Úgy tűnik, figyelmét ezekről — legalábbis levelében — teljesen elvonta az a különleges (de távolról sem művészeti) élmény, amelyben a városi vendégfogadóban részesült. Ott tudniillik egy igen magas, másfél ölnél is magasabb flandriai asszonyt lehetett látni. Persze nem ingyen, mert annak, aki látni akarta, fizetnie kellett az asszony férjének.

Az Albanotól mintegy 2 km-re északra fekvő Castel Gandolfo városában már nem hagyja említés nélkül Esterházy a pápa palotáját sem. Igaz, a százados műemlékekhez képest ez még jóformán egészen új épület-számba ment akkor — 1624-ben kezdte építtetni VIII. Orbán pápa Carlo Maderno tervei alapján Bartolomeo Breccioli és Domenico Castelli által, majd VII. Sándor bővítette néhány évvel Esterházy ottjárta előtt —, mint ahogy magát a várost is csak alig valamivel korábban, 1596-ban vette meg VIII. Kelemen pápa. Itt számol be Esterházy a gyönyörű kilátásról a tengerre, de főleg az Albanoi-tóra s az Albanoi-hegyeken körös-körül épült szép épületekről.

Marino városán keresztül — hol a Colonnák 16. századi palotáját is nyilvánvalóan belefoglalta a „rendes szép épülető kis város” megjelölésbe — aztán kissé távolabbra kalauzol el, Palestrina, azaz az ókori Preneste városába. Ezt még a trójai háború előtt alapították, Sulla építtette újjá, s a középkorban a Colonnák birtokolták. Esterházy jól értesült ott a Colonnák és a pápák ellentétéről, amelynek következtében a várost két pápa, VIII. Bonifác (1294–1303) és IV. Jenő (1431–1447) is leromboltatta. Ami azonban „Adrianus” pápa ottani fogságát és halálát illeti, az már nem pontos tudósítás a „régenten” történt eseményekről. Arról ugyanis nem tud a szakirodalom, hogy a hat Hadrianus pápa közül valamelyik is Prenesteben, ill. Palestrinában, Colonna herceg fogságában halt volna meg.

Palestrinában tudomásunk szerint egyetlen pápa hunyt el, mégpedig II. Damasus 1048. aug. 9-én,[19] de nem a Colonnák fogságában.[20] Az előbb említett VIII. Bonifác viszont — ha nem is Prenesteben, hanem az onnan 10 km-re fekvő Anagni városában — volt a Colonnák foglya. Ő a pápai trónon V. Celesztint követte, akit 1294. dec. 13-án lemondattott, és fogságba is helyeztetett. Mikor a Colonna család V. Celesztin lemondását érvénytelennek jelentette ki, VIII. Bonifác hevesen támadta őket, javaikat elkobozta, s Palestrina városukat — mint említettük — feldúlta, leromboltatta. Hiszen azt a célt tűzte maga elé, hogy a pápaságot a hatalom legnagyobb fokára emeli, és a világi hatalmakat neki alárendeli. Ezt ugyan nem tudta megvalósítani, ám mikor IV. Fülöp francia királyt — az egyházi vagyon megadóztatása, ill. lefoglalása miatt — 1303. ápr. 13-án kiátkozta, s kimondta trónjáról való letételét, megint összeütközésbe került a Colonnákkal. Fülöp Itáliába küldött kancellárja ugyanis Sciarra Colonnával szövetségbe VIII. Bonifácot Anagniban megtámadta, és fogságba vetette. Jóllehet Anagni népe a pápát rövidesen kiszabadította, s ő vissza is tért Rómába, de attól való félelmében, hogy fogságában megmérgezik, minden táplálékot visszautasított. Így olyan betegségbe esett, amely őt még abban az évben, 1303. okt. 11-én sirba vitte.[21]

Nyilvánvalóan ezekről a „régenten” történt dolgokról hallott Palestrinában Esterházy, csak vagy a helyi hagyomány nem őrizte meg pontosan a közel négy évszázaddal korábban lezajlott események minden részletét, vagy egyszerűen Esterházy tévedett, s összekeverte a nyáron hallott neveket novemberben írt levelében.

Az viszont pontos tudósítás, hogy a Barberini-palota azelőtt a Colonnáké volt, melynek építéséhez egyébként Fortuna Primigenia templomának egyes részeit is fel-

használták, s a palotában egyiptomi jeleneteket ábrázoló antik mozaikok láthatók.

A következő várost, Zagarolot első ízben, 1101-ben Gazarolo néven említették.[22] A Palestrinától 4–5 km-re fekvő város hosszú időn keresztül megint csak a Colonnák és az Egyház közötti vita tárgyát képezte, mígnem az 1400-as években az utóbbi szerezte meg, s a 17. században kapta meg híbére a Rospigliosi család. Palotájuk díszítésére ők is felhasználtak antik darabokat.[23]

Levele végén Esterházy visszatér tuscumi élményeihez, s Ludovisi herceg ottani parkjának szökökútjait, vízeséseit, szobrait, fáit, valamint a herceg palotáját dicséri, csaknem szóról szóra ugyanúgy, mint a tivoli Villa d'Este leírásánál ez utóbbit. Azt is megemlíti, hogy „nemrégén” Ludovisi eladta az egészet. Azután hányszor cserélt még gazdát a kastély és a park, nem tudjuk, azt sem, meddig gyönyörködhetek szépségeikben tulajdonosaik és látogatóik, mert az irodalomban nem találjuk nyomát. A római Ludovisi-villáról tudjuk, hogy elpusztították, tuscumi kastélyuknak és parkjuknak azonban sem létére, sem pusztulására nincs adatunk. Pedig nem tételezhetjük fel, hogy Esterházy csupán képzeletből merítette volna róla szóló beszámolóját. Ezt nem gondolhatjuk, még ha tudjuk is, hogy abban a korban számos pletykának, alaptalan mende-mondának adtak hitelt sokan, vagy ferdítették el a valós tényeket akár tudatosan, akár akaratlanul úgy, mint ahogy például itt Esterházy levelében Prenesténél, a Colonnák és a pápák ellentétéinél láttuk.

Tusculumban, ill. Frascatiban tehát Ludovisi-villáról és parkról nem tudunk. Annak egész leírása viszont tökéletesen ráillik az Aldobrandini-villára és parkra. Ilyen „sok vízi mesterségek”, források, szökökútak, barlangok, szobrok, fák részben az Aldobrandini-villa előtt, részben mögötte találhatók a parkban ma is Frascatiban. A villát gyönyörű fekvése miatt Belvedere-nek is nevezik, csak hogy ezt nem a Ludovisi család, nem is az Esterházy látogatása előtt fél évszázaddal, 1621-től 1623-ig XV. Gergely néven uralkodó Ludovisi Sándor pápa építtette, hanem VIII. Kelemen pápa (családi névén Ippolito Aldobrandini) unokaöccse, Pietro Aldobrandini bíboros[24] 1598 és 1603 között Giacomo della Porta-val. Valószínűleg ezt csodálta meg Esterházy, csak éppen a neveket cserélte fel vagy ő vagy azok, akikről hallotta mindazt, amiről levelében tudósított. A névcseréknek, félreértéseknek persze még egy magyarázata lehet — s talán ez a legkézenfekvőbb —, hogy ti. Esterházy nem tudott, vagy legalábbis nem jól tudott olaszul, és így nem értette meg mindig pontosan az idegenvezetőt. Úgy tűnik, a levelében többször olvasható „az mind értettem” szavak is ezt a feltevést támasztják alá.

Az ilyen tévedésektől eltekintve — vagy azokkal együtt — Esterházy Miklós levele mindenképpen értékes dokumentuma a régmúlt idők idegenvezetésének, elődeink művészettörténeti, műemléki érdeklődésének.

Bádd Ede

JEGYZETEK

1 Országos Levéltár, P 125., Esterházy család hercegi levéltára, Pál nádor iratai, 26. fasc., no. 6885–6895.; P 108., Esterházy cs. hg. lt., Esterházy Miklós iratai, 35. cs., fasc. G., no. 90–98.

2 OL., P 125., Esterházy cs. hg. lt., Pál nádor iratai, 26. fasc., no. 6895., Róma, 1677. nov. 6.

3 gr. Esterházy János „Az Esterházy család és oldalágainak leírása” című, Budapesten, 1901-ben megjelent művének 119. lapján azt írja Esterházy Miklósról, hogy „atyja tanúbizonysága szerint, a Trophaeum nyomán, — bár a Collegium germanicum lajstromában neve elő nem fordul — tanulmányait Rómában végezte volna”. Nem kívánunk itt Esterházy tanulmányainak színhelyével tüzetesen foglalkozni. Leveleiből azonban minden kétséget kizáróan kiderül, hogy már 1665 áprilisában Bécsben tanult (OL., P 125., Esterházy cs. hg. lt., Pál nádor iratai, 26. fasc., no. 6885., Bécs, 1665. ápr. 16.), s még az 1670-es év folyamán is több levelet váltott Rómából apjával arról a kérdésről, hogy megmaradjon-e az egyházi pályán (OL., P 108., Esterházy cs. hg. lt., Esterházy Miklós iratai, 35. cs., fasc. G., no. 91–95.). Szeptember 19-i levelére apja választát Rómában „az horvat Collegiumban” várta. Végül is Esterházy megmaradt papi állapotában, 1681-ben — abban az évben, melyben apja Magyarországra nádora lett — már esztergomi kanonoki stallumot nyert (Uo., no. 96., Kismarton, 1681. márc. 8.). Két év múlva e mellett a komáromi esperesi és a hrappói apáti, valamint a választott dragulyai püspöki méltóságot is viselte (Uo., no. 97., Bécs, 1683. jan. 17.), végül pedig, már mint prépostot, tinnini címzetes püspökké nevezték ki (Uo., no. 98., 1683. okt. 7. Vö.: OL., P 108., Esterházy cs. hg. lt., Esterházy Miklós egyházi méltóságai, 7. cs., fasc. A., no. 3–25.). De amilyen fiatalon emelkedett mind feljebb és fejlebb az egyházi pályán Esterházy Miklós, olyan fiatalon távozott is az élők sorából: még be sem töltötte negyvenedik életévét, amikor 1695. augusztus 5-én, Pozsonyban meghalt.

4 Ried Frigyes: Magyarok Rómában, Bp., 1900., 26.

5 Sinkovics István: Szamosközy István. In: Szamosközy István: Erdély története, Bp., 1963., 7–9.

6 Minden valószínűség szerint a lépcsőzetes, rézsús építést fejezi ki ezzel a szóval. Vö.: „Garágya, gereggye = kerítés, árok, töltés-féle” (Benkő Loránd, főszerk.: A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, Bp., 1967., I. k., 1027–1028.); „Garád, garágya, garágya = agger, septum, cinctura” (Zolnai Gyula, szerk.: Magyar oklevél-szótár, Bp., 1902–1906., 294.).

7 Fajth Tibor: Itália, Bp., é. n. (1966.), 504.

8 Ez a bíboros — Alfonz ferrarai herceg és Lucrezia Borgia fia — nem azonos az 1486-tól 1497-ig esztergomi érsek Estei Hippolit bíborossal, csak ennek rokona.

9 Bertarelli, L. U.: Roma e dintorni (Guida d'Italia), Milano 1938., 582.

10 Fajth, i. m., 508.

11 Die Wunder Italiens (Medici-Kunstbücher), herausgeber Joseph Fattorusso, Florenz, 1938., 418.

12 Uo., 417.

13 Uo., 432.

14 Uo., 189.

15 Bertarelli, i. m., 578.

16 Wecezerzik-Planheim, Karl: Rom, Wien, 1933.

17 „Tusculus” = tuszk, etrusiai, etruszk.

18 Bertarelli, i. m., 606., ill. Bangha Béla—Artner Edgár: Római útikalauz, Bp., 1934., 278.

19 Bertarelli, i. m., 26.

20 Bár ami azt illeti, olyan korban uralkodott ő is, amelyben a pápaság a városi küzdelmek zavaraiiban szinte feudumává vált egyes főúri családoknak. 1046-ban három megválasztott pápa vetélkedett egymással, mire a római klérus hívására III. Henrik császár letette mind a hármát, és II. Kelemen személyében újat választott (Agostino Savelli: Itália története, Bp., é. n., 24.). Az ő 1047. okt. 9-én bekövetkezett halála után választották meg II. Damaszt, aki azonban nem foglalta el trónját, mert az 1046-ban letett IX. Benedek immár harmadszor visszahelyeztette magát a pápai székre, s az örök várost csak 1048. jún. 24-én hagyta el. A Róma melletti Grotta-Ferrata kolostorba vonult bűnbánatra, ahol rövidesen, júl. 17-én meg is halt. II. Damaszt csak ekkor koronázták meg, de ő sem uralkodott három hétnél tovább, mert aug. 8-án meghalt, mégpedig, mint említettük, Palestrinában.

21 A pápák és a Colonnák ellentétei — közismert, hogy az egyházi államot hosszú ideig az Orsini és a Colonna család (a gulfek és a ghibellinek) két pártja tartotta meghasonlásban — ezzel sem értek véget. A XV. század végén uralkodó IV. Sixtus pápa is — aki azt tervezte, hogy unokaöccse, Girolamo Riario számára a szép és gazdag romagnai síkságon fejedelemséget alapít — a Colonnákat (mint Riario ellenfeleit) vadul üldözte: Marinot elragadta tőlük, Colonna protonotariust pedig saját házában támadtatta meg, elfogatta és kivégeztette. Az 1492-ben trónra lépő VI. Sándor aztán fiával, Cesare Borgia-val együtt szintén a gulf Orsinikkel szövetekezett, s így sikerült úrrá lenniük valamennyi ellenfelük fölött (Ranke, Leopold: A pápák története, Bp., é. n., ford.: Horváth Zoltán, 30–32.).

22 Bertarelli, i. m., 644.

23 Csak érdekességként jegyezzük meg, hogy pontosan tíz évvel Esterházy látogatása előtt lett pápa IX. Kelemen néven Giulio Rospigliosi.

24 Bertarelli, i. m., 605.; Bangha—Artner, i. m., 278.; Con-sociatione Turistica Italiana: Lazio, Milano, 1943., 51. Vö.: Fajth, i. m., 504.: „VIII. Kelemen pápa építtette egy nepotája részére”.

MÉG EGYSZER ESTERHÁZY „FÉNYES” MIKLÓS PRÁGAI LAKOSZTÁLYÁRÓL 1753-BAN

A Művészettörténeti Értesítő 1966. évi 3–4. számában ismertettem Esterházy „fényes” Miklós azon szerződését, melyet *Anton von Bullenau*-al kötött Prágában, 1753. szeptember 12-én, amikor bérbe vette nevezett lovag prágai palotájának emeleti részét,^[1] és egyéb helyiségeit.

A szerződésben nem jelölték meg az épület helyét, tisztázására pedig a levéltári adatok — az Országos Levéltárban őrzött Esterházy család iratanyaga — közelebbi támpontot mind ez ideig nem nyújtottak.

Miklós herceg prágai tartózkodásával egyidőben a süttői kastély (ma Fertőd, Sopron vm.) egyes részeinek átalakítása, belsejének gazdagabb kiképzése is folyamatban volt — és Miklós herceg tiszti becsületszávára^[2] 1751-ben Pál Antal bátyjának kijelentette, hogy újabb adósságokat nem csinál, udvartartásának kiadásait, fényűzéseit korlátozza, lecsökkenti.

Pál Antal, a jó testvér kisegítette ugyan pénzzavarából^[3], és a süttői kastélynál dolgozó mesterek, iparosok bérének kifizetését — a hitbizomány terhére — átvállalta, öccsét, Miklóst a mértéktartóbb életre mégsem tudta rákényszeríteni. 1751-ben hangzott el a hitbizomány fejének józan tanácsa, és íme 1753. évben már *Bullenau* kamarai tanácsos palotáját bérelte ki, havi 30 rajnai forintért.

Mint vezérőrnagy, akinek ezrede a csehországi Kolin város környékén táborozott, rangjához méltóan kívánta vendégeit fogadni Prágában, az akkori előkelő világ egyik központjában. E célra a *Bullenau*-féle palota pazarul berendezett öt szobája szolgált rezidenciául. A kárpitozott falú szobák leírását itt mellőzném, mert azok részletezésével a fentemlített cikkben már foglalkoztam, és e helyen csupán az épületet, annak eredményes felkutatását szeretném ismertetni.^[4]

A prágai állami levéltárban egykori térképek és fennmaradt ház-összeírások segítségével — Nanková útmutatása alapján — rövid idő alatt sikerült a *Bullenau* által birtokolt palota pontos helyét rögzíteni és a helyszínét azonosítani (1. kép).

Helyrajzi száma Staré Mesto 147/I. Mivel sarokház, a Karlova utca 44 mellett a Jilska 11, és Jalovcová (utca) 5 számot is viseli. Az épület főhomlokzata előtt a Karlova utca kiszélesedik térszerűen, ami lehetővé tette, hogy a múltban a főbejárat előtt, egyidőben több kocsi vagy fogat is megállhasson.

Az eredetileg kétemeletes középkori palota román és gótstílusú részeket rejt magában. Adataink szerint már 1726. évben a *Bullenau* család birtokában volt, melyhez mindkét utcában egy-egy emeletes alacsonyabb lakóépület csatlakozott. 1736. évben *Bartolomeo Scotti* olasz építőmester egy harmadik emeletet húzott a palotára és a kor ízlésének megfelelően barokk stílusban átépítette. Ekkor kapták az ablakok a keretezést, a finoman megmunkált szemöldök-párkányokat, a könyöklő alatt a köténydíszeket, az emeleteket elválasztó vízszintes tagozatokat, a függélyes sávokat a sarok lizénákat; egy időben készült a boltívvel tagolt keretes kőkapu, amelynek megtört oromzatára egy-egy fekvő oroszlánt faragott a szobrász.

Az épület egyideig *Mansfeld* herceg birtokában is volt, és nemes barokk külsejét a XX. századig megőrizte. 1928–1934 közötti években erőteljes átalakításon esett át, főként az udvari részen. A földszint keleti felében a belső folyosóban meghagyták eredetiben Szt. Florián egykori sgraffito képét, valamint a lépcső feljártnál Nepomuki Szt. János és ugyancsak Szt. Floriánnak a késő barokk korban faragott szobrát. Itt említem meg,



1. Az egykori *Bullenau*-palota Prágában, Esterházy „Fényes” Miklós lakosztálya 1753-ban

hogy az Esterházy ezred védszentje is Nepomuki Szt. János volt. Az épületet a XVIII–XIX. században „U glatéko Krize” (Arany kereszthez), majd később „Cervený dum” (Vörösház) néven tartották nyilván. „U kocku” felirata újabb keletű és művészettörténeti jelentősége nincs.

Ma az épületben bérlakások és üzleti irodák találhatók. A múltban a főépülethez csatlakozó összeépült házakban kaptak helyet: a kiszolgáló személyzet, az egyéb hercegi alkalmazottak, a gazdasági hivatal, a gárdeezred számvevősége, a pénztár, valamint a különböző foglalkozású iparosok és mesteremberek.

A tágas alagsorban a Jilsvá utcai oldalon álltak a hercegi fogatok, itt volt a lóistálló, a termény- és egyéb raktárak. Az épület földszinti részein ma is láthatók az egykor gazdasági rendeltetésű helyiségek kosárfüves bejáratai.

Esterházy Miklós szerencsésen választotta ki igyeinek megfelelő palotát, mert a Karlov utcán át rövid úton juthatott a történelmi nevezetességű Károlyhidhoz, tovább a Hradzsín palotáihoz — míg ellenkező irányban a városházához; így a palota, a lakosztálya is, kedvező fekvésű volt vendégei számára.

Valkó Arisztid

1 *Valkó Arisztid*: Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya. Művészettörténeti Értesítő. 1966. 3–4. sz.

2 Ich Gr. Nicolaus Esterhazy urkunde und bekenne hiermit ... meine Passiv Schulden zu sammen Fl. 377 400. — mein Bruder ... gefällig zu befreien sich resolviret folgende Bedingungnussen an zu nehmen ... die künftige Interesse Zahlungen aus der Cassa bestreiten sich entschlossen ... mich bey meiner Cavallier Parole verbinden, dass ich von heutigen Dato an nicht einen Heller ... auf einige Arth entleihen auf nehmen werde ... mit denen Einkünften ... meines Hauses Nothwendigkeiten jährlichen bestreiten werden sollen ...

Süttör den 9-n Sept. 1751

Graf Nicolaus Esterhazy
General Feldwachtmeister"

(Orsz. Levéltár. Esterházy család Ivt. P. 108. Cs. 30 No. 169).

3 „Conditiones welche dem Hn Gr. Nicolao Esterhazy proponirt worden sollen, wie dieselben in dem Stand gesetzet werden könten

... Schulden ... wann derselbe das theure Wienn meiden in jeder Zeit zu Süttör wohnen ... die Hofstadt bis auf die nöthigen Leute restringiren wurde ... seine bisherige privat Depansen moderiret ... — Schulden Stand deren Credit Parteyen, welche der H. Bruder Paul Antoni ... zu bezahlen übenahmen ... Summa: 7817 fl ...” (OL. Esterházy Ivt. uo.)

4 A Magyar Tudományos Akadémia nemzetközi csere osztálya 1981. év őszén lehetőséget adott számomra, hogy Prágában ez irányban kutatásokat folytassak és tanulmányaimat a helyszínen történő megállapításokkal kiegészítsem.

E munkámban nagy segítségemre volt a prágai művészettörténeti intézet [Čsáv.-Ústav Teorie a dejin umění, Praha 1. Staré Mesto, Haštalská 6.] — igazgatója dr. Jozef Krasa, valamint Vera Nanková művészettörténész, a város kitűnő topográfusa.

Milada Vilimkova művészettörténésszel együtt fogadják helyüzt is hálás köszönetemet.

ESTERHÁZY „FÉNYES” MIKLÓS ARCKÉPEIRŐL



1. Esterházy „Fényes” Miklós arcképe 1770–1787 közötti Győr, Xantus János Múzeum, kölcsön a Magyar Nemzeti Galériában



2. Bécsi festő(?): Esterházy „Fényes” Miklós arcképe 1770 körül, Kismarton (Eisenstadt) Esterházy kastély

Az osztrák zeneszerző születésének 250. évfordulójára rendezett kismartoni „Joseph Haydn in seiner Zeit” című kiállítás szervezői két évvel a nagyszabású Mária Terézia és II. József kiállításegyüttes után ezúttal a zenetörténet szempontjából vették ismét számba mindazt, ami zene- és irodalomtörténeti, valamint történelmi dokumentumok, illetve művészeti tárgyanyag segítségével a későbarokk—felvilágosodás kor kulturális és társadalmi életéről ma tudható és bemutatható. A magyarországi közgyűjteményekből kiállított képzőművészeti és iparművészeti anyag főként az Esterházy családhoz, tag-

jainak műpártoló tevékenységéhez és Esterházához kapcsolódott. A kiállítás és a katalógus jelentőségének megfelelő helyet szentelt a hercegi családnak, amelynek négy tagja változó mecénási intenzitással és tudatossággal vett részt Haydn zenei pályájának alakulásában.

Haydn második és zeneszerzői munkássága szempontjából legjelentősebb „gazdáját” Esterházy „Fényes” Miklóst három arckép mutatta be a kiállításon. Mindhárom valószerűleg első alkalommal került a nyilvánosság elé, örömdetesen bővítve a herceg ma már csak nehezen összeállítható ikonográfiáját. A három közül a legkorábbi

ismeretlen festő munkája 1737 után, Elisabeth Ungrad von Weissenwolff grófnővel való házasságát követően festett polgári felfogású mellkép, hétköznapi viseletben ábrázolja az ekkor még gróf Esterházyt. (185. kat. sz.; 11. tábla, párdarabja a grófnőről uo. 186. kat. sz.; 11. tábla) Egy ugyancsak ismeretlen festőtől való ovális miniatűr arcképe (271. kat. sz.) az előbbi képpárral együtt osztrák magántulajdonból szerepelt a kiállításon. A magyar nemes testőrség kapitányaként örököltette meg valószínűleg osztrák festő Esterházy Miklóst egészalakos arcképben (280. kat. sz.), amely a győri Xantus János Múzeum birtokában van, s a kismartoni kiállítás apropójából történt restaurálása után jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításán látható.

E három képen kívül Esterházy „Fényes” Miklósnak további kilenc ábrázolását ismerjük, illetve tudjuk. Arcvonásából és korából ítélve a testőrruhás képnél valószínűleg korábbra, 1765–70 közé tehető az a félalakos képmása, amely 1959-ben Petronell kastélyában Haydn halálának 150. évfordulójára rendezett kiállításon volt látható.[1] A képen a 33. gyalogsági ezred egyenruháját viseli, amelynek 1753-tól volt tulajdonosa. Mellén a kolíni csatában szerzett érdemeiért 1758-ban kapott Mária Terézia katonai rend, amelynek a képen ábrázolt középső, parancsnoki keresztjét 1765 októberében nyerte el, valamint az 1765. november 30-án kapott aranygyapjas rend.[2] Mérete és leírása alapján ítélve ez a kép szerepelhetett a millenneumi kiállításon is.[3] Egyelőre ismeretlen kéz eléggé közepes alkotása. Charles Pechwill metszetének alírásából és dátumából tudjuk, hogy 1770 előtt Ludwig Guttenbrunn, aki az udvari festő Johann Basilius Grundmann felügyelete mellett néhány évig a herceg szolgálatában állt, mellképet festett Esterházyról.[4] Ezen a herceg nehézbértet visel, nyakában az említett rendjelekkel. Az ekkor már régiesnek számító katonai öltözet talán csak a metsző invenciója, a hadierényekre utaló szokásos keretmotívumokkal együtt a katonai érdemek műfaji konvenciók szerinti ünnepélyes megfogalmazása.

A Guttenbrunn kép alapján készült Pechwill metszet Esterházynak további három ábrázolásával hozható kapcsolatba. Az egyik egy kisebb mellkép a kismartoni Haydn Múzeum tulajdonából, ezt Somfai László Haydn monográfiájában mint Esterházy idősebb korából való képmását közli.[5] Az életkor és az arcvonások alapján azon-

ban ez a kép is a Guttenbrunn-féle metszetelőkép idejére, az 1770 körüli évekre tehető. A másik — ugyancsak kismartoni tulajdonban — valószínűleg az előző kép festőjétől származó arckép, félalakos, szintén az 1770 körüli évekből, ezen Esterházy a magyar nemes testőrség egyenruháját viseli, amelynek kapitánya volt 1764-től 1787 augusztusában történt lemondásáig.[6] (2. kép) E képek úgy tűnik ugyanattól a kéztől való kópiája a második világháborút megelőzően megvolt a magyar királyi testőrség budapesti parancsnokságán is, sorsa azóta ismeretlen.[7] Ez utóbbi arckép lehet, hogy már a gárda bécsi palotájában is ki volt állítva, s a Mária Terézia-féle nemesi testőrség 1849-ben történt feloszlása után került Pestre.[8] E három kép elgondolkodtató rokonsága a Pechwill metszetben fennmaradt Esterházy portréval főként az arcvonások és a modellálás apróbb részleteinek megoldásában szembetűnő.

Az egyértelmű részletbeli egyezések alapján valószínűnek tartható, hogy a kismartoni kiállításon első ízben bemutatott győri kép a kismartoni testőrruhás arckép egészalakossá egészített későbbi másolata, megfestésének ideje így 1770 és 1787 — Esterházy lemondásának éve — közé tehető.[9] Arra, hogy a kép más kéztől származó másolat, a részletazonosságok ellenére megfigyelhető festésmódbeli különbségekből, az összefogottabb, lényegesen keményebb modellálásból következtethetünk. A nagyméretű üres képfelület egy részét felszínes dekorativitással kitöltő hercegi palást és a háttérben párnára helyezett hercegi korona arra engednek következtetni, hogy az örökös főispán címét viselő Esterházynek ez a képe eredetileg talán valamely középületbe (vármegyeházára?) készült.

Nem tudni, hogy a fenti képek közül valamelyikkel összefüggésbe hozható-e a hercegnek az a két portréja, amely egykor a csornai premontrei kolostorhoz tartozó prépostságon volt. 1786-ban a rend feloszlásakor felvett leltár említi mindkettőt közelebbi adatok nélkül.[10]

Mellernek az Esterházy képtár történetét feldolgozó könyve a herceg két miniatűr képmásáról tesz még említést 1777-ből Johann Georg Bauer bécsi miniatűr-festőtől.[11] Ez az adat a herceg később előkerülő miniatűr arcképeinél lesz majd talán hasznosítható.

D. Buzási Enikő

JEGYZETEK

1 „Joseph Haydn und seine Zeit” Ausstellung Schloss Petronell (N. Ö.) 1959. 48. 9. kat. sz. 5. kép. olaj, vászon 97×76 cm Dr. Esterházy Pál tulajdonából, Fraknó Inv. Nr. 855.

2 L. Hellebronth K.: A magyar testőrségek névkönyve 1760–1918. Bp. é. n. (1939) 140. 301. tétel, valamint I.: „Joseph Haydn in seiner Zeit” kiállítás, Eisenstadt 1982, katalógus 188–189. tétel.

3 Szendrey J.: Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon. Bp. 1896. 777.

4 Meller S.: Az Esterházy képtár története. Bp. 1915. XXXII. oldal és a XXVII. oldal melletti tábla (Meller Lorenz Guttenbrunnak mondja, s a közölt metszeten is ez a keresztnev szerepel); Garas K.: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. 221. (Ludwig Guttenbrunn) Thieme—Becker Lexikon; XV. k. 1922. 361.

5 Somfai L.: Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Bp. 1966. 194. kép, 103.

6 A kép a kismartoni Esterházy kastélyban van. Korábban archív felvételtől közölte reprodukcióját Somfai L. Vö.: i. m. 48. kép. Újabban a kép kismartoni lelőhelyét is közölve megjelent: Landon, H. C. Robbins: Haydn: Chronicle and Works. Volume I: Haydn. The Early Years 1732–1765. Bloomington—London, 1980. 18. tábla, ill. „List of Illustrations” — rész 9. E könyv ismeretét, a kép lelőhelyére vonatkozó felvilágosításokat, ill. a tulajdonában levő archív felvétel közlésre való átadását Somfai Lászlónak ezúton is köszönöm.

7 Hellebronth: i. m. 140. és akvarellezett reprodukciója 136. mellett.

8 Fleischer Gy: A bécsi magyar testőrségi palota. Magyar Művészet 1929. 396. oldalon a bécsi testőrségi palotában Esterházy Miklós és Pál Antal II. képeit említi. Lehetséges azonban, hogy Esterházy II. Miklós arcképéről van szó, akiről Martin Knoller egészalakos portrét festett (I.: Johann Nepomuk Hummel 1778–1837 und Eisenstadt. Kiállítás. Eisenstadt 1978. 15. kat. sz.), amelynek vázlatát a Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteménye őrzi. (Itsz.: 74. 3. M. olaj, vászon 59 × 37 cm) A kép Martin Knoller vázlatként először említve és kiállítva a „Joseph Haydn in seiner Zeit” c. kismartoni kiállításon 736. kat. számon. Megjegyzendő, hogy Knoller képeinek háromnegyedalakos, a háttérmegoldástól eltekintve részleteiben is megegyező változatát közli Hellebronth, i. m. 144. oldal mellett, festőn nélkül, ugyancsak a testőrség budapesti parancsnokságának tulajdonából.

9 Olaj, vászon 200 × 144,5 cm, Xantus János Múzeum Itsz.: 55. 192.

10 MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Adattára, MDK—A—I-19/1363. OL. Helytt. Inventarien der in Hungarn aufgelaassenen Klöster. A „Vorhaus” melletti szobában: „7. 1 dto des jezigen Fürsten Nikol. Esterházy” Uo.: MDK—A—I-19/1378. OL. Helytt. Inventarien der in Hungarn aufgelaassenen Klöster. A Präpostnäl: „2. Portrait S. Durchlaut H. Fürst Nikolaus Esterházy.”

11 Meller, i. m. XXXII. és 8—9.; Garas, i. m. 208.

A FERTŐDI MUZSIKAHÁZ



1. A Muzsika-ház nyugat felől (Fotó: Kissné Holnthonner Rita)



2. A Muzsika-ház északkelet felől (Fotó: Országos Műemléki Felügyelőség, Fotótár)

Az 1982-es Haydn-évforduló előkészületei során, 1979-ben került sor a fertődi Muzsika-ház műemléki kutatására. A fertődi palotaegyüttesről ismert alaprajzok, az írott források és a helyszíni falkutatás tisztázták az épület építéstörténetét.

A Muzsika-ház a Fertőszéplakra és a Fertőszentmiklósra vezető országutak találkozási pontjánál fekszik, dél felé elnyúló, téglalap alaprajzú épület, téglány alakú udvart körülölelő négy, egyemeletes épületszárnyal. [1] (1–2. kép).

Egy, már régebben közölt, 1822-ben készült felmérési rajz a házat három udvarral, a meglévőnél sokkal nagyobbaknak ábrázolta. [2] A kutatás feladata volt annak megállapítása, hogy az épület nagyobb részét elbontot-

ták-e, vagy eredetileg is csak a mai rész épült-e fel. A válasz a helyszínen azonnal adódott: a nyugati szárny folytatásában az országút mellett húzódó, a ház falával kötésben levő kerítés, befalazott ablakok és kapunyílás nyomaival, a felmérésen szereplő rész homlokzati falának maradványa volt. Az elbontott épületszakaszhoz tartozott még a keleti szárny folytatásában egy két boltozott helyiségből álló, földszintes rész is, befalazott árkádívégekkel és vakolatarchitektúra nyomaival. Az épülettel délre épült új iskola alapozási gödreinek falában a keleti szárny kiszedett falainak helyét jól lehetett látni.

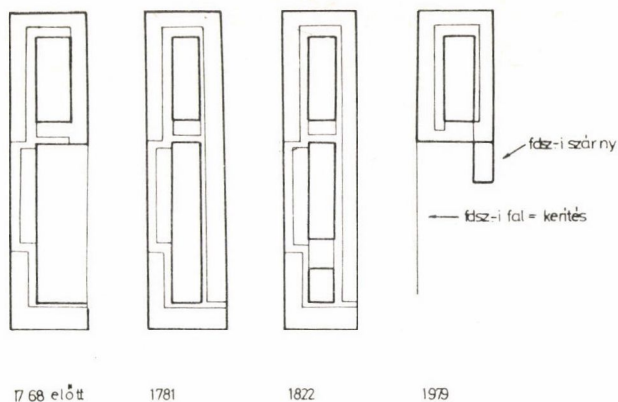
A Muzsika-házra vonatkozó legkorábbi forrás egy, a fertődi park és palotaegyüttes térképét ábrázoló legyező. Az 1768-ban megnyílt operaház még hiányzik róla, így a rajz 1765 és 1768 között készülhetett. [3] A térképen a ma is meglévő lovardától nyugatra még egy épületet tüntettek fel. Ennek északi részén négyzetes udvart körülvevő négy épületszárny látható, a nyugati szárny a négyzetből kilépve még jócskán húzódott dél felé, majd derékszögben kelet felé fordult, az északi négyzet szélességében. A keleti szárny folytatásában egy kerítés húzódott a legdélibb rész keleti végéig (3. kép). A palotaegyüttes észak–déli tengelyére szimmetrikusan egy hasonló épület látható a kis térképen. Az utóbbi funkcióját nem jelölték, de az elsőre két megjegyzés is vonatkozik: az északi résznél levő betűhöz „Cabaret”, a déli szárny mellett „Musiciens” megjelölés tartozik. A ház tehát részben szórakozóhelynek, részben a zenészek szállásának készült.

Az eszterházai kastély 1784-ben kiadott leírásában a kastély- és parkegyüttes alaprajzán már némileg megváltozott képet találunk. [4] Mindkét említett épület a korábbi kerítés helyének beépítésével hosszúkás téglalap alakúra egészült ki (3. kép). A keleti, egyetlen hosszú udvart magában foglaló ház funkciója itt már szerepel, „Casern”, vagyis kaszánya. Ennek ma már nyoma sincs, helyén a századforduló körül emelt gazdasági épületek húzódnak. A másik, az általunk vizsgált ház egy rövidebb és egy hosszabb téglalap alakú udvart zárt körbe. A felirat alapján a hercegi zenészek, operaénekesek és színészek lakásai voltak benne.

A két rajz készült, az 1760-as évek és 1784 között tehát a Muzsika-házat egy hosszabb keleti szárnyval egészítették. 1783-ban adták ki Rotenstein magyarországi útleírását, amelyben Eszterháza leírása során említést tesz arról, hogy a palota egyik (ma már nem meglévő) víztornya az 1781-ben újjáépített színészház mögött van. [5] Az ekkor épült új szárny maradványa tehát a már említett, jelenleg földszintes, kisebb toldalékszárny, amely a nagy épület délkeleti sarkához dél felől kapcsolódik. A későbbi építést világosan mutatja a két rész elváló téglafalazata.

A Rotenstein említette átépítéshez kell kapcsolnunk a keleti szárny ma is meglévő, és az első periódusban épült szakaszának átalakítását is. Az árkádudvari homlokzat, a mögötte mindkét szinten húzódó, a földszinten boltozott folyosóval együtt a helyiségsorhoz képest ugyanis későbbi. Jelzi ezt a folyosó hátsó falának egy szakaszán megtalálható, a külső homlokzatok földszintjén láthatóhoz hasonló sávok vakolattagolás, valamint az északi udvari homlokzatnak a keleti alá befutó árkádsora (4. kép). A korábban épült, északi és nyugati udvari homlokzatokat mindkét szinten végigfutó árkádsorát és vakolatarchitektúráját is megismételték az új homlokzaton, csupán az emeleti kő könyöklők helyett itt téglából falazottak készültek. [6] Az átépítés során az északi udvar körüli szárnyak egyetlen, a nyugati részben elhelyezkedő lépcsőházán kívül egy újabbat alakítottak ki azzal ellentétesen, a keleti szárnyban, a kapualjtól északra levő helyiség cselsüvegboltozatának elbontásával. A földszinti helyiség ennek előtte a kapualj felé nyitott volt, innen nyílt a földszinti kocsiszínek, istállók bejárata.

Jelenleg a nyugati, az északi és a keleti utcai homlokzatok földszintje sávok vakolatdíszú, az emeleti ablakok negyedkörökkel sarkított, mélyebb mezőkben fog-



3. A Muzsikaház építési periódusai (Rajz: Lővei Pál)



4. Az udvar északkeleti sarka, a később épített keleti homlokzati fallal (Fotó: Lővei Pál)

lálnak helyet, az ablakok alatt ívelt vonalú, volutavégződésű szalagok között kisebb vakolatükrök találhatók. A keleti homlokzaton ezeknek a díszeknek csak nyomai kerültek elő. Itt a homlokzat eleinte sokkal egyszerűbb volt, és csak az átalakítás során kerültek rá a többi rész

eredeti tagolásához hasonló díszek.[7] A mai déli homlokzat eredetileg jórészt takarva volt, a lebontott szárnyak falainak helyét, a befalazott ajtókat megtaláltuk, egy, az épületbelsőben a folyosóra nyílt, érdekes, ovális ablakkal együtt.

Észterháza 1781-ben megjelent verses leírásából tudjuk, hogy a nagy épület emeletén laktak a zenészek, benne orvos is működött, és gyógyszerár is volt.[8] Megfelel ennek az 1784-es „Beschreibung” adata, miszerint a kétudvaros épületben 250 személy lakott, a hercegi zenekar tagjai, az operaénekesek és a német színészek, valamint a hercegi orvos. Egy jól felszerelt gyógyszerár is helyet kapott benne.[9] Ekkor már a kabaré nem itt volt, az operaház és más szórakozóhelyek megépítésével erre már nyilván nem volt szükség.

A hagyomány szerint az emeleten, a mai ház északnyugati sarkában volt Haydn lakása.[10] Erre se adatot, se helyszíni bizonyítékot nem találtunk. Annyi bizonyos, hogy az eleinte meszelt pórfödémű (fiókgerendás) szobák igen szegényes, szinte paraszti jellegűek voltak az egész emeleten, így a feltételezett Haydn lakásban is. A meszelt vakolatok mellett egyetlen helyen, a nyugati szárnyban a lépcsőtől délre fekvő, emeleti szobában találtuk nyomát díszesebb szobafestésnek. Az északabbi ablak kávéin két réteg, későbarokk festés került elő. Több fehér és egy szürke meszelés fölött az első, a korábbi festés maradt meg épebben. Ez zöld mezőből és okker lábazatból állt, a mezőben kis, sárga virágokkal és sötétzöld levelekkel. A közvetlenül fölötté levő másik réteg alapszíne szürke, rózsaszín lábazattal. A szürke mezőt zöld sáv keretelte, feltekeredő, piros szalaggal. Mindkét réteg még a 18. századból származik, a korábbi talán 1780 körül, a második az 1790-es években készült.

A leírásokban szereplő patikára utaló nyomot nem találtunk.

A hercegi család elköltöztével a Muzsikaház lakói is megváltoztak. Az 1822-es felmérésből megtudjuk, hogy az uradalomhoz kapcsolódó helyiségeken, így a kerületi könyvelőség irodáján és a levéltáron kívül az uradalmi tisztviselők laktak.[11] A korábbi állapothoz képest változást jelent, hogy a déli, hosszabb udvart egy kereszt-szárnyal két részre osztották, így két téglalap és egy négyzet alaprajzú udvara lett az épületnek. (3. kép)

Az 1822 utáni időszakban a legnagyobb változást a hiányzó déli rész lebontása jelentette. Ez olyan régen történt, hogy a faluban a nagy épület emléke sem él már. A bontással összefügghetett a mai déli szárny folyosóinak áthelyezése, illetve megszüntetése. A 19. században került sor az udvari árkádok befalazására is, legalább két szakaszban.[12]

Átvizsgáltuk az épület padlásán felhalmozott kályhacsempe-anyagot is. Ezeket részben a későeklektika reneszánsz formákat utánzó ornamentikája, részben különféle szecessziós minták díszítették, egészen egyszerű fajtáktól kezdve egyéni megoldásokig a legszelebb igénnyel készültek, feltehetően egy egységes elgondolás szerint az egész épületben, valamikor a 20. század első éveiben. A színek között sárgásfehér, sárgásbarna, okker, barnászörös, sötétbarna, világoszöld, kékeszöld fordult elő. Valamennyi csempe, a díszítés gazdagságától függetlenül, kitűnő minőségű volt. A hátoldalukba nyomott bélyeg négy soros felirata szerint *HERCZEG ÉSTERHÁZY | AGYAGIPARGYÁRA | CSÁVA | SOPRON-MEGYE* a készüési helyük (jelenleg Burgenlandban). A kályhák többsége ahhoz az általános típushoz tartozott, amely párkánnal lezárt, széles alsó tűztérből, és keskenyebb felső részből állt. Mind formáját, mind egyéni zöldeskék színét, mind díszítését tekintve kiemelkedett egy szecessziós kályha néhány darabja, sajnos igen kevés maradt meg belőle, az is töredékesen. Egy parabolakupola mutatta felső lezárásának módját, egy szítakötővel díszített sarokcempéje pedig ötletességével tűnt ki.[13] Az épületben még két átalakított kályha üzemben volt. Az egyik a két eredeti, öntött ajtó közül a nagyobbik bikaviadalt, a kisebbik indadísz között maszkszerű arcot ábrázolt.[14]

Lővei Pál

1 *Csatkai Endre* stb.: Sopron és környéke műemlékei. Bp. 1956². 509.; *Genthon István*: Magyarország művészeti emlékei 1. Bp. 1959. 100.; *Hokkyné Sallay Marianne*: A fertődi Esterházy kastély. Bp. 1979. 28, 35.

2 Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Acta Musicalia 3314, vö. *Horányi Mátyás*: Eszterházi vigasságok. Bp. 1959. 44, 48. 54, képpel. A közölt fényképről a rajz alján látható pincealaprajz (a nyugati szárny legdélebbi részén és a déli szárny alatt húzódott a pince) lemaradt.

3 Színház történeti Múzeum, vö. *Balogh András*: A „Magyar Verszália” építője. Műemlékvédelem 1962. 110; 4. kép; *Joseph Haydn in seiner Zeit*. Kiállítási katalógus. Eisenstadt, 1982. 245. kat. sz.; A legyezőhöz képest egy korábbi fázist (a legdélebbi szárny hiányzik, és a szimmetrikusan elhelyezkedő épület kisebb), véleményem szerint egy, csak tervezett állapotot tükröz egy röviddel korábban készült, színezett térkép: Wien, Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, vö. Haydn katalógus i. m. 243. kat. sz., 13. tábla.

4 Beschreibung des hochfürstlichen Schlosses Esterház im Königreiche Ungarn. Pressburg, 1784.

5 *Rotenstein, Gottfried, Edler von*: Reisen durch einen Teil vom Königreich Ungarn seit dem J. 1763. In: *Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten* IX. 1783; Az adatért Granasztóiné Györfy Katalinnak tartozom köszönettel.

6 A későbbi építkezések során a már meglevő részek stílusához való alkalmazkodás az egész fertődi együttesre jellemző. Jeliz

ezt a Muzsikaház és a tőle nyugatra fekvő Udvaros ház hasonló formái, így az egyforma kökeretű kapuk.

7 A homlokzat északi részén, a második és harmadik emeleti ablak között, a legkorábbi vakolat meszelése az északkeleti és északnyugati épületsarkokon ma is meglevő sarokarmírozással teljesen megegyező díszítés körvonalát rajzolta ki. A meszelés az armírozást követően sima felületen, minden tagolás nélkül folytatódott dél felé. Az 1781-es átépítés során a plasztikus kvádereket leverték, és a tükrös-sávós-volutás díszítést az egész homlokzaton tovább vitték.

8 *Dallos Márton*: Eszterházi várnak és ahoz tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid leírása... Sopron, 1781. 50–51. vers, vö. *Péczei Béla*: A fertődi (eszterházi) kastély ismeretlen magyar verses leírása 1781-ből. Soproni Szemle 1957. 215–230.

10 *Csatkai* i. m. 509.

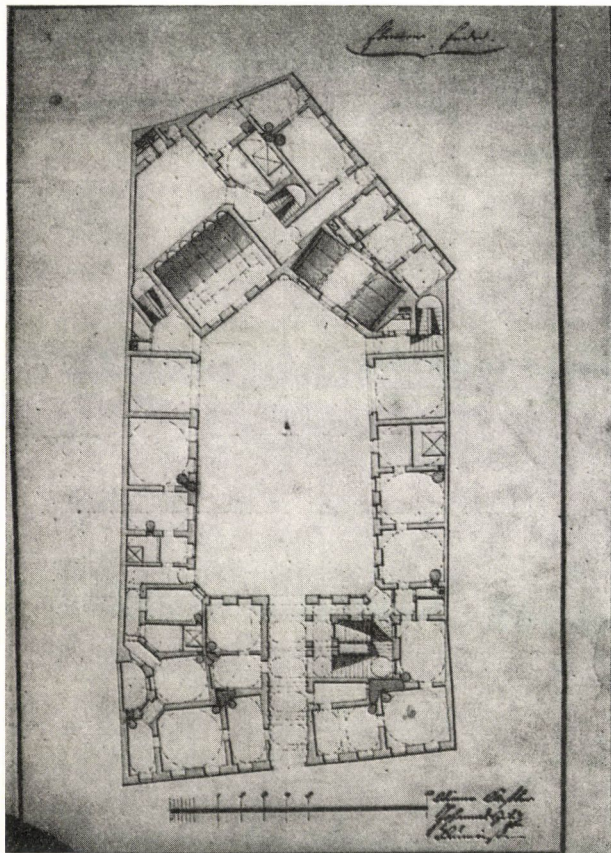
11 A felmérés célja a rajzi felvételen kívül a bentlakók jogosultságának vizsgálata is volt.

12 Az udvar északkeleti sarkában, félig az első árkádív alá eső kút miatt alakíthatták ki a keleti homlokzaton mindkét szinten a máig meglevő, hosszabb, lapos ívű nyílást. A korábbi kisebb ívek indításait megtaláltuk; A XIX. század második felében, a XX. század elején az emeleti ajtók jórészt kicseréltek. Az egyiknek fából készült béléte mögött tányérral letakart cserépfazekat találtunk, az átalakítás során helyezték oda, mint „építési áldozati edényt”.

13 Valamennyi csempefajtából egy-egy darabot a soproni múzeumba szállítottunk.

14 Sajnálatos módon, már a helyreállítás folyamán, 1981 végén a két ajtót a helyéről kitörték és ellopák.

A PESTI CSEKONICS-PALOTA



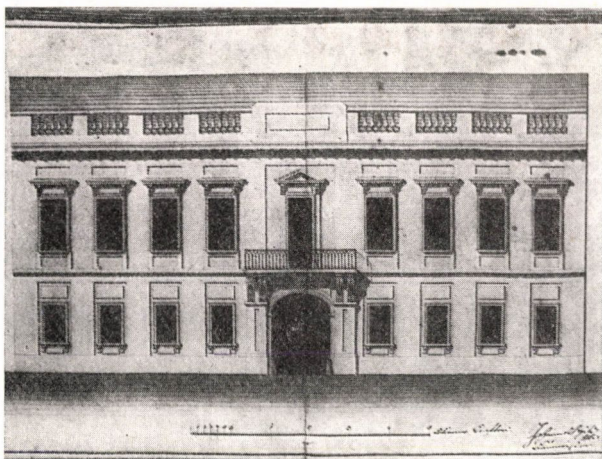
1. A pesti Csekonic-palota földszinti alaprajza. Hild János 1797 k.

A Kecskeméti utca 10. sz. alatt, a mai KÖZTI irodaház helyén volt egykor a Csekonic grófok palotája, a Magyar utcával határos hátsó szárny (Magyar utca 31.) ma is áll. A szakirodalom úgy tartja számon, hogy az épületet Pollack Ágoston tervei szerint 1839–40-ben emelték;[1] valójában jóval korábban készült, és bár a megjelölt időpontban tényleg jelentős hozzáépítés történt, Pollack Ágoston szerzősége itt legalábbis kétséges.

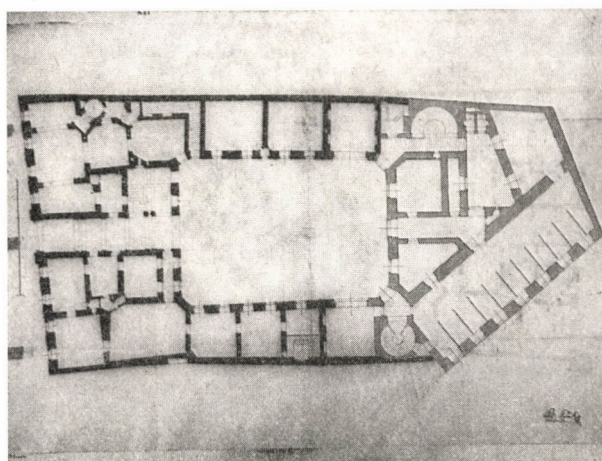
A palota tervét Hild János készítette 1797 körül.[2] A szignált tervlapokon nincs datálás, ám a homlokzat rajzán középtűt az attikán a következő felirat olvasható: LABORE. MDCCXCVII. Ez utalhat a terv elkészülésének időpontjára, de valószínűbb, hogy az elkészült építési évet jelöli. A kivitelezés idejére nézve levéltári adattal nem rendelkezünk,[3] nincs azonban alapunk kérdésessé tenni az 1797 körüli időszakot.

A palota alaprajzából kitűnik, hogy a Kecskeméti utcai volt az épület főszárnya. A Magyar utcai szárny alárendelt szerepet játszott, itt voltak egyebek közt az istállók. A kapualjat és a termetet csehsüveg boltozat fedte. A homlokzatrajzot egyaránt jellemzi a koraklasszicista tagozatok alkalmazása és a barokk komponálási elvek megléte: az alárendelt szerepet játszó alacsonyabb földszint felett magas, baluszteres attikával is hangsúlyozott első emelet, *piano nobile* húzódik, s a középső ablaktengely kiemelése érdekében a tengelyek ritmusa megtörik, szélesebbre vált. Érdekes a kosárilvas bejárati kapu fölött az I. emeleti erkély rácsa, melynek pálcátagjai csúcsívekké fonódnak össze. Bár általában az ilyen esetleges részletek nem feltétlenül a terven rögzített formában valósultak meg, mindenesetre figyelemre méltó — ha nem is egyedülálló — a gótikus motívum e korai megjelenése.

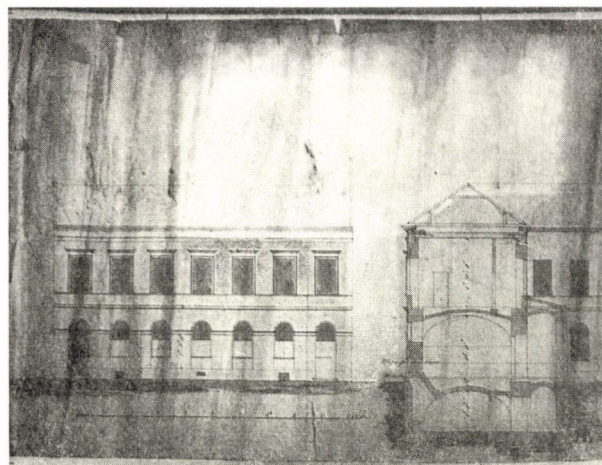
Legközelebbi híradásunk Csekonic János palotájáról 1838-ból származik. A tavaszi nagy árvíz idején súlyosan megsérült, az összeírás szerint 22 000 forintnyi kár keletkezett benne.[4] Ez többszöröse annak, amit a belvárosi házaknál általában regisztráltak. Az árvíz a hátsó, Magyar utcai szárnyat dönthette romba, hiszen az 1838. szeptember 21-én kiadott építési engedély csak a hátsó



2. A pesti Csekonics-palota homlokzatrajza. Hild János 1797 k.



3. Beadványi terv a pesti Csekonics-palota hátsó szárnyának újjáépítésére, földszinti alaprajz. Pollack Ágoston 1838.



4. Terv a pesti Csekonics-palota hátsó szárnyának újjáépítésére, homlokzat- és metszatrajz. Heinrich Koch és Pollack Ágoston

szárnyra szolt azzal a megjegyzéssel, hogy már álló épület kiegészítéséről van szó.[5] Az irat Pollack Ágostont jelöli meg mint felelős építőmestert, s az ő aláírását találjuk az alaprajzokat ábrázoló engedélyezési tervekben is.[6] A terv szerzőjének mégsem őt kell tekintennünk. A fenti tervekhez kapcsolódó, a homlokzatrajzot és a metszatrajzot bemutató tervlapon ugyanis az „Aug. Pollack Baumeister” szignó alatt a „Heinrich Koch Architekt” aláírás is szerepel.[7] — Annyi eltérés mutatkozik, hogy a Szépítő Bizottnáynak benyújtott tervek kétemeletes épületszárnyhoz készültek, ahogy az meg is valósult, a Koch aláírását viselő lapon csak egyemeletes épület szerepel. A felépült szárny architektúrája a földszint félköríves nyílásaival, vállpárkányra összefűzött ívezetes tagozásával, az I. emelet egyenes záródású, sima szemöldökkpárkánnyal hangsúlyozott ablakával végül is a Koch-féle tervet követi. — Pollack Ágoston minden bizonnyal csak a kivitelezést vezette és a beadványi terveket mint céhes mesterjoggal rendelkező építőmester aláírta.[8] A Szépítő Bizottnáynak csak ilyen joggal bíró építőmesterek kézzjegyével ellátott terveket engedélyezett, s Heinrich Koch bécsi építész, a tervek valószínű készítője természetesen nem tartozott közéjük. Mások tervének aláírása meglehetősen elterjedt gyakorlat volt a céhes korban. A két építész személye is alátámasztja a szerzőséggel kapcsolatos feltételezést. Pollack Ágoston fiatal és igen szerény képességű mester volt, Koch a magyar arisztokrácia sokat foglalkoztatott, nagy presztízsű építész. Még ha a házuk hátsó szárnyáról volt is szó, kézenfekvő, hogy a Csekonics grófok hozzá fordultak, semmint Pollackhoz. Érdemes azt is emlékeztetni, hogy ebben az időben épült Koch vezetésével és részben tervezésével a Károlyi-palota, alig néhány háznyira a tárgyalt épülettől.

Az 1838-as tervekről, melyek az épület előlő és udvari szárnyainak akkor meglevő állapotát rögzítik, leolvasható, hogy Hild János 1797 körül keletkezett terve néhány apró és egy jelentősebb módosítással változott meg. A nagyobb eltérés az volt, hogy a lépcsőház nem a kapualj jobb, hanem a bal oldalán épült meg. A Pollack szignójával ellátott földszinti alaprajz valamivel beljebb jelöli ki a szárny Magyar utcai vonalát, a területvesztés a ceruzás felirat szerint $3\frac{2}{3}$ □öl. Az újonnan építendő épületrész alaprajzi beosztása erősen különbözött volna a megelőzőétől, de a benyújtott tervtől eltérve utóbb mégis követte a Hild-féle alap-konfigurációt, az udvar beszögellését, amivel megőrződött az udvar ötszögű formája.

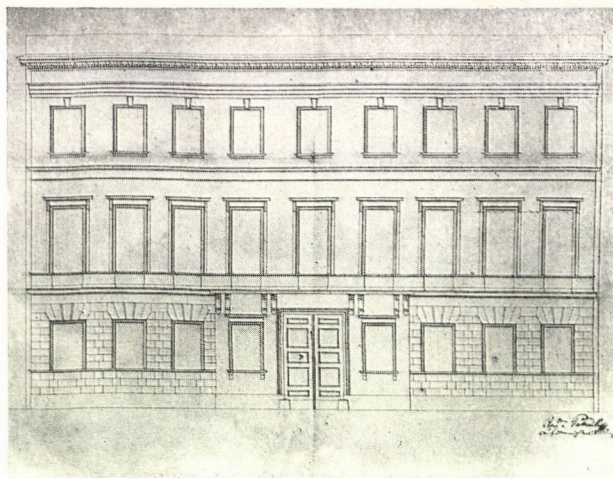
Fennmaradtak ebből az időből olyan megvalósulatlan tervek is, melyek a teljes palota átépítéséhez készültek. A szignóatlan és datálatlan alaprajzok valamennyi belső helyiség átfarmálását jelölik, a lépcsőház és a kapualj jócskán kibővített formában szerepel.[9] A homlokzatrajz, amely Pollack Ágoston kézzjegyéét viseli,[10] kétemeletesre kibővített házat ábrázol. A Hild János-féle koraklasszicista architektúrát a tervlapon az érett klasszicizmus formanyelve váltja fel: eltűnik az ablakokat gazdagító, még a copfra utaló táblás-tükrös mellvéd és szemöldökmező, megszűnik a középső tengely hangsúlyos kiemelése, a kapu kosárféle helyett egyenes záródású, a főpárkányt nem koronázza baluszteres attika. Nem tudjuk, hogy milyen alkalmából készült ez a terv. A korábban ismertett iratokból és tervekben egyértelmű, hogy az épület előlő része állt, csak a hátsó szárnyat kellett Csekonics Jánosnak újjáépítenie. Az egész palota átépítésének ötlete felmerült, de végül nyilván felesleges pénzkidadásnak ítélték és nem valósították meg. Azt sem tudjuk eldönteni, hogy ezek valóban Pollack Ágoston tervei-e, vagy itt is Heinrich Koch szerzőségét kell sejtennünk.

A házra második emeletet jóval később, 1893—95-ben húztak, de már Meinig Artúr terve szerint, esetleg Kauser Gyula közreműködésével.[11] Emeleti tánctermet Ernesto Bellandi firenzei festő díszítette allegorikus tárgyú falképekkel. Ebben az időben a szomszédos Kecskeméti utca 12. sz. telekre a régi házhoz új, kétemeletes toldást építettek ugyancsak Meinig Artúr terve alapján. Az egykori Csekonics-palota a II. világháborúban súlyo-

san megsérült, 1949 nyarán a Kecskeméti utcai főszárnyat lebontották, a hátsó, Magyar utcai szárnyat 1950-ben helyreállították. Az épület főhomlokzatának ábrázolásával, fényképével sajnos nem rendelkezünk sem a múlt század végi átalakítás előtről, sen utánról.[12] 1896-ban ezt jegyí meg a házról Edvi Illés Aladár: „Szántén pazar és fényes belső berendezést takar a csaknem puritán egyszerűségű homlokzat.”[13] 1924-ben a következőt írták róla: „... a Kecskeméti utcai Csekonics-palota már külsőleg a Meinig-féle átalakításokkal elvesztette eredeti alakját. Oszlopos kapualja azonban még régi állapotban van meg.”[14]

A pesti Csekonics-palota egyedülálló Hild János (1766—1811)[15] oeuvre-jében. Az építész, Hild József apja, 1786-ban érkezett Pestre az Újépület kivitelezésének vezetésére. Jelentős érdemeket szerzett a Szépitő Bizottmány megalapításában, működésének megindításában, közreműködött Pest városrendezési tervének kidolgozásában. Önálló tervezői munkásságát elsősorban középületek jelentették (színház- és táncterem, a régi városháza emeletráépítése, Nemzeti Múzeum stb.), de ezek közül jóformán semmi sem valósult meg. A szakirodalom eddig nem tartott számon Hild Jánostól egy magánház-tervezést sem; a Csekonics-palotát azért is kivételnek tekinthetjük, mert fel is épült. Különös balserencse, hogy utóbb az épületnek megsemmisülés lett a sorsa. Mindössze az udvaron, a Magyar utcai szárnyhoz a Kálvin tér felé eső oldalon csatlakozó szárny egészen rövid fennmaradt szakasza — egyemeletes épületrész, a felső szinten nagy, kőkeretes ablakkal — emlékeztet a Hild-féle palotára. Egyébként gróf Csekonics József (1757—1824) akkor ezredes, utóbb tábornok, a palota építtetője abban az időben más formában is kapcsolatban állt építészünkkel: 1799-ben a Hild-tervezte színház építésére saját vagyonával kezességet vállalt.[16]

Érdekes Heinrich Koch közreműködése is az épület tervezésében. Ritkán adódott alkalom, hogy egy külföldi a klasszicizmus korában pesti magánház tervezésével foglalkozzon, a gyakorlati megfontolások a helyben működő, céhes mesterjoggal rendelkező építészeknek kedveztek. Két másik esetről tudunk még, mindkétszer főrangú nemes a megrendelő. A jelentősebb a Károlyi grófok Károlyi Mihály utcai palotája, melyhez 1832-ben a bécsi Anton Pius Riegl készített terveket.[17] 1834-ben már Heinrich Koch vette át az építkezést, s több ponton módosítva Riegl tervét 1841-re fejezte be azt. Az épület földszinti ívezetes-vállpárkányos architektúrája hasonlít Csekonicsék tárgyalt házához, bár ezt a motívumot sok más kortárs mester is alkalmazta. A másik esetet, amikor külföldi mester kapott pesti magánház tervezésére megbízatást, már nem követte megvalósulás. 1812 és 1815 között Szentgyörgyi Horváth József számára Alois Pichl olasz származású, bécsi építész rajzolt terveket egyemeletes palotájához.[18] Ezeket mellőzte Pollack Mihály terve szerint emelték a Horváth-házat a mai Kossuth L. u.—Szép utca sarkán.



5. Megvalósulatlan terv a pesti Csekonics-palota teljes átépítésére, a főhomlokzat rajza. Pollack Ágoston

Heinrich Koch (1781—1861)[19] jelentősebb szerepet játszhatott a magyar klasszicista építészet történetében, mint ahogy a mai napig ismert. Művei azért is fontosak, mert nem egy a romantika, sőt a historizmus korai jelentkezését tükrözi. 1836—40-ben Ybl Miklós, később a magyar historizmus legjelentősebb építészé dolgozott vezetése alatt. Koch a bécsi Akadémia elvégzése után először főleg Csehországban működött, a Kinsky család udvari építészé volt. Később számos magyarországi megbízásnak tett eleget, nemesi magánmegrendelőknek elsősorban vidéken. Alkotásainak azonosításával, behatóbb kutatásával még adós a magyar építészettörténet-írás. Sok épületet tervezett — részben vagy egészben — a Károlyiaknak: a pesti palotán kívül a főt, parádi, fehérvárcsurgói, a tótnygyeri kastélyukat. Ő építette a nagymihályi Sztáray- és a szentmihályi Dessewffy-kastélyt, az utóbbi számára angol stílusú parkot is tervezett. 1828-ban a Batthyányaknak tervet készített a „piaci nagy tiszti ház”-hoz Körmenre, amely 1835-ig felépült.[20] 1829-ben Koch a sárospataki vár északi szárnyát tervezte meg,[21] 1851-ben a soproni Széchenyi-palota homlokzatát építette ki a római Farnese-palotát idéző formában.[22] Tudunk sikertelen próbálkozásról is: 1824-ben, Kühnel halála után megpályázta az esztergomi székesegyház vezető építész állását, de őt és a többi jelentkezőt mellőzve Rudnay primás Packh Jánost bízta meg.[23] A kutatás biztosan Koch jó néhány magyarországi művét fogja még felderíteni.

Sisa József

JEGYZETEK

1 Schoen Arnold—Kardos György—Zakariás G. Sándor: Budapest műemléki kárai 1944/45-ben. 1950. (Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében.); Zakariás G. Sándor: Magyarország művészeti emlékei 3. Budapest. Bp. 1961. p. 110.; Műemlékjegyzék 1960, 1967, 1976.

2 Vas Megyei Levéltár, Szombathely: XIII. 18. Szentgyörgyi Horváth család levéltára 37. csomó, tervrajzok. Földszinti alaprajz, homlokzatrajz, „Johannes Hild Baumeister” szignóval. Mindkét lap hátán felirat: „Domus Csekonicsiana Pestini”. — A genealógiai kézikönyvek nem tartanak nyilván rokonságot a Szentgyörgyi Horváthok és a Csekonicsok között. A tervlapok utólagos levéltári rendezést követően kerülhettek a számos tervet magában foglaló csomóba.

3 Pesten az építkezésekről pontos és rendszeres információ csak 1804-től kezdődően, a Szépitő Bizottmány működése nyomán maradt fenn. Esetlegesen más iratokban előfordulhat építkezésre vonatkozó adat. Ezek közül eredménytelenül néztem át a Budapest Főváros Levéltárában (a továbbiakban BFL): IV. 1202/c. Pesti

tanácsi iratok, intimata mutatókönyvek 1796—1800, IV. 1217/a. Pest város Mérnöki Hivatalának iratai mutatókönyvek 1790—1830.

4 BFL: IV. 1202/mm. Pesti tanácsi iratok, az árúti károk összeírása 1838. Az épület az „Innere Stadt, Ketskemeter Gasse 528” sz. alatt szerepel.

5 BFL: IV. 1207/a. Pesti levéltár, Szépitő Bizottmány jegyzőkönyvei 1838. szept. 21., IV. 1207/b. Szépitő Bizottmány iratai 7494.

6 BFL: XV. 311. Tervgyűjtemény, Szépitő Bizottmány 7494. A földszint, az I. és a II. emelet alaprajza.

7 BFL: XV. 311. Tervgyűjtemény, Ybl Miklós tervei 218. — Ybl Koch-hal, majd Pollack Ágostonnal állt társas viszonyban, ez a magyarázat arra, hogy került a terv Ybl hagyatékába.

8 Pollack Ágoston (1807—1872) tanulmányai elvégzése után előbb apja, Pollack Mihály irodájában, majd 1841-től Ybl Miklóssal társulva dolgozott. Elsősorban hasznossági épületeket tervezett (pesti gyermekmenhely, első magyar cukorfinomító) és jelentéktelen bérházakat. 1834-ben megszerezte a mesterjogot, számos épület

többek közt a Josephinum-füárvaház kivitelezését vezette. (*Zádor Anna és Rados Jenő: A klasszicizmus építészete Magyarországon.* Bp. 1943. 89–91.)

9 L. a 7. sz. jegyzetet. Megvalósulatlan földszinti és I. emeleti alaprajz. Ugyanitt a Szépitő Bizottmánynak benyújtottal meg- egyező további földszinti alaprajz.

10 BTM Kiscelli Múzeum, tervgyűjtemény: 14.074. lelt. sz.

11 Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda, Tervtár (korábban a Föv. Tan. VB. Tervtára): 17.724/1893-III., 33.532/1894-III., 10.062/ 1896-III.; *Schoen–Kardos–Zakariás*, valamint *Zakariás* 1. sz. jegyzetben i. m.

12 E tekintetben eredménytelenül kutattam a BTM Kiscelli Múzeum fényképtárában, a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában, az Országos Műemléki Felügyelőség és a Buda- pesti Műemlékfelügyelőség fényképtárában.

13 *Edvi Illés Aladár*: Budapest műszaki útmutatója. Bp. 1896. p. 181.

14 *Gárdonyi–Kuzsinszky–Szöny–Lux–Csányi–Foerk–Ker- tésh–Lechner*: Budapest műemlékei. Bp. 1924. 191.

15 *Zádor–Rados*, 8. sz. jegyzetben i. m. 94–98.; *Rados Jenő*: Hild József, Pest nagy építőjének életműve. Bp. 1958. 22, 221, 256–257, 262.

16 *Rados*, előző jegyz. i. m. 246–247, 257. — *Csekonicról Kempelen Béla*: Magyar nemes családok, III. Bp. 1912. 87.

17 *Dr. Rév helyi (Réh) Elemér*: Az Egyetem-utcai volt Károlyi- palota története. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából* II. Bp. 1933. 87–103.

18 *Sisa, J.*: Alois Pichl in Ungarn. Die Tätigkeit eines Wiener Architekten in Ungarn während der ersten Hälfte des 19. Jahr- hunderts. „*Acta Historiae Artium*” XXVIII. (1982) 1–2. 79–82.

19 *Thieme, U.–Becker, F.*: Allgemeines Lexikon der bilden- den Künstler, XXI. Leipzig 1927. 75.; *Eber L.–Gombosi Gy.*: Művészeti Lexikon (2. kiad.) I. kötet Bp. 1935. 573.; *Zádor–Rados*, 8. sz. jegyzetben i. m. pp. 180, 211.; *Ybl Ervin*: Werke deutscher Künstler in Ungarn. Teil I: Architektur. Baden-Baden/Strasbourg 1962. pp. 53–54.

20 Koppány Tibor szíves közlése.

21 *Borsos László*: Dercsényi Dezső–Gerő László: A sárospataki Rákóczi vár. (recenzió) „*Művészettörténeti Értesítő*” IV. (1966) 2. sz. 294.

22 *Csatkay Endre*: Sopron. Bp. 1954. 34.

23 *Prokopp Gyula*: Packh János (1796–1839). „*Művészet- történeti Értesítő*” XXIII. (1974) 1. sz. 9.

JUSTUS BIER: TILMANN RIEMENSCHNEIDER, HIS LIFE AND WORK

The University Press of Kentucky 1982. 128 oldal, 146 kép 129 táblán

Riemenschneider sorsa életében és halála után egyaránt az volt, hogy egyszer a közfigyelem középpontjában álljon, másszor meg szinte megfedkezzenek róla. Würzburg városának, sőt az egész Majna-Frankföldnek legtöbbet foglalkoztatott műhelyét vezette, de a parasztháború után gyakorlatilag tétlenségre van kárthatva. Utána — míg a közeli Nürnberg festő-fiának dicsőségét az évszázadok csak növelik — egészen a romantika beköszöntéig egy szó sem esik róla. Századunkban viszont nincs a későgótikus szobrászatnak olyan figurája, akiről annyi írás, sőt monográfia jelenne meg mint róla, talán az egyetlen Veit Stoss kivételével, aki azonban ezt a népszerűséget nyilván nem kis mértékben krakkói tevékenységének köszönheti. tehát egy sajátos német—lengyel polémiának lehetett főszereplője. Amíg Németországnak ilyen fontos, addig Magyarországon alig olvashatunk róla, sem a szakcikkekben, sem a népszerű ismeretterjesztésben.

A Riemenschneider-kutatás legnagyobb tekintélye mindenesetre vitathatatlanul Justus Bier, aki életének nagy részét erre a művészre fordította. Nagy Riemenschneider-monográfiája négy kötetből áll, és megjelenítéséhez több évtizednek kellett eltelnie; a hasonló témájú disszertációt egy évre követő első kötet a korai munkáiról 1925-ből való, a késői faszobrokat ismertető 1978-ból. Egy jószemű és a középkori források felhasználásában is jártas művészettörténész nézte át alaposan a rendelkezésére álló anyagot — mind az eredeti templomokban és a múzeumokban levőt, mind pedig a levéltárakban található — és ennek alapján állította össze egy hosszú és termékeny élet folyamán létrehozott oeuvre-t. Minthogy pedig a mester egy sokat foglalkoztatott műhely élén állott, mindig gondosan kellett megfigyelnie, vajon saját kezű vagy csak irányítása alatt készült figuráról van-e szó, ám részben ezért, részben az írásos források hiányos volta miatt oeuvre-katalógusát nem tartotta sem véglegesnek, sem teljesnek.

Ennek a Justus Biernek a hitleri Németországból a harmincas évek derekán el kellett távoznia, azóta az Egyesült Államokban tevékenykedik. (Nyilván ez is hozzájárult az *opus magnum* megjelentetésének elhúzó-dásához.) Ott huszonnégy éven keresztül egyetemen tanított, és amikor utána múzeumigazgató lett, akkor sem vesztette el kapcsolatát a közönséggel, az ismeretterjesztéssel. Ennek során — mint a bevezetőben említi — többször is fordultak hozzá a kérdéssel, „Mikor ír már Ön egy olyan Riemenschneider-könyvet, amit mi is el tudunk olvasni?” Egy magyar művészettörténész csodálkozva, sőt értetlenül értesül arról, hogy ott mennyire nem hajlandók német nyelven olvasni, talán még a szerző is fejszovályva fogadta ezt a kérdést, de végül is nem állott ellen. Ennek az engedékenységnak eredményeként született a szóban forgó könyv, amelynek minden esetre azok is örülhetnek, akik eredeti nyelvén is el tudnák olvasni a „négykötetes”-t

1931-ben, a szobrász halálának négyszázadik évfordulóján már megjelentetett egy hasonló könyvet (Tilman Riemenschneider: Ein Gedenkbuch zur vierhundert-jährigen Wiederkehr seines Todestages. Augsburg 1931). Ezt a műfajt választotta ismét, azaz az önálló tanulmány-

nak is megfelelő, több mint két szerzői ív hosszúságú előszót követik a szép, nagyméretű, önfelédlt lapozgatásra is csábító képtáblák, majd részletesebb egyenkénti leírás a reprodukált művekről. Ehhez egy oeuvre-katalógus csatlakozik, csak a Bier által sajátkezűnek vagy legalábbis részben sajátkezűnek tartottakról, beleértve azonban azokat a műveket is, amelyeket mindössze leírásokból ismerünk, illetőleg azt a hármát, amelyik a második világháború áldozata lett. Az egyes művekről rövidebb irodalmi tájékoztatót is találunk, és bár az esetek döntő többségében a szerző csak összefoglaló monográfiájának megfelelő helyére utal, de ez nem rossz útmutatás.

A könyvön világosan felismerhetők az amerikai művészeti kiadványok legjobb változatának jegyei. Rendkívül következetesen betartja a népszerűsítés alapelveit. Mindig mindent megmagyaráz, ami egy kicsit is kevésbé közismert. Egy Pietà-dombormű bemutatásánál még azt is megmondja, hogy mi az a „pietà”, mikor és hol volt elterjedve, hogy olasz neve ellenére mennyire német ez a téma, és hogy mi a különbség a „pietà” és a „Krisztus siratása” között. Mindig precíz felvilágosítást ad az ábrázoltak kilétéről, akár evilágiak (azaz sírkő-figurák), akár a szentek seregéből valók. Gondosan angolra fordítja még az egy-két szóból álló német vagy latin idézeteket is. Egyértelműen előnyben részesíti az Amerikába került darabokat, abból indulva ki, hogy olvasói azokat ismerhetik jobban, azok iránt érdeklődnek inkább, azokról tudjanak hát minél többet. Ez nemcsak tetten érhető részrehajlás, hanem tudatosan vállalt program: a bemutatott darabok közül az első tizenhat helyre azok kerültek, amelyek az Egyesült Államok és Kanada múzeumaiban találhatóak. Ezek a kronológikus rendből is ki vannak emelve, a róluk szóló leírás is sokkal hosszabb, és egy kivételével a leírásukhoz külön bibliográfiát is találunk. Mindez természetesen nem csak az amerikai olvasóknak válik hasznára, hanem az európaiaknak is: minthogy ezekkel nehezebb összetalálkoznia, még reprodukciójukat is ritkábban lehet látni, kapóra jön velük kapcsolatban a bővebb információ.

A leírások a könyv komoly értékei, mind a részletesebb amerikai darabokról, mind az összefogottabb európaiakról. Minden lényegest elmond bennük, a konkrét tudnivalóktól kezdve a stílári összefüggéseken keresztül az esztétikai értékelésig, és nem felejtí el, hogy célja végeredményben ez az utolsó. Ezek a szobrok és domborművek felejthetetlenül szép alkotások, és fontos feladatának tartja, hogy az ebben való gyönyörködést másoknak is megkönnyítse, olyan stílusban, amelyik szép, de nem lírai, közérthető, de nem szájaragó, és amelyik olyan jól olvastatja magát, hogy a nem szakember is szívesen követi gondolatmeneteit.

Ebben a könyvében még arra is sort tudott keríteni, hogy állást foglaljon a Riemenschneider-kutatás bizonyos újabb megállapításaival kapcsolatban. Justus Bier nem véletlenül kapta fentebb a „jószemű művészettörténész” jelzőt, ő ugyanis a művészettörténészek között kétségteljesen kiemelkedő helyet érdemel, de a műtárgyat olyan alaposan, olyan közelről megvizsgálja sohasem fogja tudni, mint egy restaurátor. Ezek az újabb megállapítások pedig a mester néhány fontos oltárának res-

taurálásával kapcsolatosak, például a münchenstadttal, rothenburgival és creglingenivel. Az ezeket végző restaurátorok szembeszálltak azzal az elterjedt, többek között Bier által is képviselt nézetrel, hogy Riemenschneider szakított volna a gótikus faszobrok végső simítását jelentő alapozással és festéssel, minthogy a szobrokon eredeti, készítésük idejéből származó lakk-bevonatot találtak. Bier ennek elismerése mellett is ragaszkodik hozzá, hogy amint a fiatal Dürer fametszetei a korabeli szokással ellentétben kiszínezhetetlenek voltak, ugyanúgy a Riemenschneider-szobrok színezetlen fa-felületének szépsége a ráeső fény játéka révén sokkal finomabb árnyalatokban tud érvényesülni, mint kortársainak nagyon színes, tehát csak erősebb effektusok kiváltására alkalmas figuráin.

Az ezzel kapcsolatos részletek boncolgatása túlmenne egy ismertetés keretein, legyen elég itt utalni az újabb kutatások nagyszerű összefoglalására, az 1981-es würzburgi kiállítás katalógusára. (Tilman Riemenschneider — frühe Werke. Ausstellung im Mainfränkischem Museum, Würzburg, 1981, veranstaltet von der Skulpturengalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz...

sowie Restauratoren innerhalb des Forschungsprojektes zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders.) A kiadvány alcímében elrejtett szerény utalás, a „Forschungsprojekt zum Frühwerk Tilman Riemenschneiders” egy nagyarányú és alapos vállalkozást takar, igen sok oltár és egykor oltárhoz tartozott figura szakszerű megvizsgálását, a mester és műhelye illetőleg a faszobrászok és táblafestők egykori együttműködésének felderítését, a műtárgyak későbbi sorsának nyomon követését stb. stb. A fentebb idézett kiadvány tárgyleírásai és a hozzájuk csatlakozó tíz tanulmány imponáló bizonyíték arról, milyen sok eddig ismeretlen vagy nem eléggé megfigyelt részletre lehet még felfigyelni egy olyan művész esetében is, akinek a munkássága az alaposan feldolgozottak közé számíthatónak tűnt. Am ennek a méltán dicsérendő kiadványnak láttán is azt kell mondanunk, hogy aki a Riemenschneider-témában nem elégszik meg azzal, hogy a fák eltakarják előle az erdőt, az vegye mégis a jó öreg Justus Bier legújabb kötetét a kezébe.

Végh János

AZ UTÓBBI HÁROM ÉVBEN AUSZTRIÁBAN, CSEHSZLOVÁKIÁBAN ÉS JUGOSZLÁVIÁBAN MEGJELENT BAROKK SZOBRÁSZATI ÉS FESTÉSZETI KÖZLEMÉNYEKRŐL

Elsőnek említjük a salzburgi Hans Wagnernak *Mária Teréziáról* közölt írását. Az 1980-as év kapcsán a történészek behatóan értékelték ugyan ezt a kort, így ez az új cikk nem is hozhat döntően ismeretlent, mégis érdemes rá felfigyelni objektív hangvétele miatt. [1]

Ugyanebben a számban olvashatjuk a bécsi Moritz Csáky cikkét *Faludy Ferencről* és koráról. Ő azon túl, hogy a neves költő helyét keresi az államintézményben, igen találon foglalja össze a kor problémáit, az állam-jog vitáit, miközben az adott időszakot egységnek tekint. [2]

Figyelemre méltó Edwin Garretson beszámolója *Conrad Adolph von Albrecht*-ről, amelyet angol nyelven tesz közzé [3] VI.(III.) Károly ikonográfusáról-programkészítőjéről. Mind eszmei, mind konkrét tartalmát vizsgálva foglalja először is össze, mit várt el a kor a királyi udvarban egy ikonográfustól; magas színvonalú képzettséget a nyelv szimbólumok, allegóriák, jegyek, mitológia, egyetemes, világi és egyházi történelem terén, nem említve a filozófiát. Ilyen irodalom — állapította meg —, csak a reneszánsz korában található, és az újplatóni alapokon álló tudósok írták. Legjelentősebb Cesare Ripa 1593-as műve, amely festőnek, költőnek, szobrásznak, tervezőnek, tanárnak egyaránt fontos útmutatóul szolgál. Megjegyzi, hogy a művész számára mint kifejezési mód, csak a szimbólum nyelve állt rendelkezésre az egyéni vagy intézményszerű glorifikációhoz.

Garretson eredeti gondolatvitelű cikkének másik fő részét Conrad Adolph von Albrecht, a királyi környezetben élő művész tölti ki. A tipikusat keresve ismertet a család karrierjének történetét, az Udvari Tanácsig terjedő, alighanem alaposan kiszámított útját. Conrad Adolph is képzett, külföldet is járt, sokoldalúan művelt volt. Bejáratos volt a különböző művész- ill. grófi körökbe. Bár hivatalosan nem viselt állami hivatalt, mégis a király jobbkezeének számított kulturális téren, a művek elbírálása terén. Karrierjének fénypontját hároméves portugáliai kiküldetése jelentette. Később részt vállalt Fischer von Erlachkal karöltve a Bécsi Vár allegorikus díszítésében, amelynek az angol szerző külön figyelmet szentel.

Garas Klára Grázban 1979-ben kiadott, a *képzőművészetek irodalmi alapjait* vizsgáló feldolgozása [4] kimerítő alaposan tárgyalja a XVIII. század második felének művészeti jelenségeit. Mottóját Winckelmann-tól vette kölcsön: „Az ecset, amit a művész fog, értelemben mártásék.” Ez az idézet már előre félmjelzi a tartalom hangsúlyos pontjait. Garas kiindulópontjaul az a megfigyelés szolgál, hogy a XVIII. század utolsó évtizedeiben

igen élénk a képzőművészetek és az irodalom kapcsolata. Ebből a megfigyelésből kiindulva kiváló alaposággal taglalja a levéltári kutatásokra alapozva az irodalmi befolyást. Ezt a jelenséget részben visszavezeti az ébredő nemzeti tudatért, az irodalomért, nemzeti kultúráért folytatott harcra, melyet az európai történelemből már megismertünk és számos feldolgozásból jól ismerhetünk.

Alapvető különbséget tesz az 1760 előtti és utáni kutatási eredményei között. Mint megállapítja, az ezt megelőző időszakban az irodalom csak mint közös motívumkincs, keret került felhasználásra. Ez pl. megnyilvánulhatott típusok alkotásában. Így tervezhette Comazzi gróf, VI. Károly udvari költője a bécsi Tartományi Székház Tanácssterme mennyezetét képét és valószínű Carlonéét is a salzburgi Mirabell Kastély számára 1723-ban. Új jelenség viszont Metastasio eljárása, aki a Bécsi Egyetem festményeinél újított, azaz az absztrakt sematikus barokk allegória ellen fordult és az általános közérthetőségre helyezte a hangsúlyt. Ezt a két különböző eljárást állítja szembe a továbbiakban is a közérthetőségre törekedve és magyarazza el az első, illetve második időszak jellegzetes formáját. Állítása szerint az 1760 előtti időszakban a hasonló motívumok jóformán csak azt jelentették, hogy a festő és az író ugyanabból a forrásból merítették. Ekkor nem történt utalás arra, milyen mélyek a retorikus-képszerű ünnepi költemények, tándramák és barokk festészeti ciklusok közötti kapcsolatok. A művészet, ha a királyi udvar keretében zajlott, közös alkotás volt. Akik ekkor terveztek, közvetítői szerepet játszottak.

Az irodalom és a művészetek közötti kapcsolat döntően módosul a nemzeti nyelvű irodalom kialakulásával. Az új konstellációval változik a művész kapcsolata a szellemi irányzatokkal, műelmélettel. Erre a korszakra érvényes a kiindulásul választott idézet is: értelemben mártás ecseted, azaz ne csak valamit ábrázolj, hanem gondold is meg, mit és hogyan!

Ebben az újért folytatott harcban Garas Klára jelentős fontosságot tulajdonít Füsslének, aki az irodalomnak a művészetek „megjavításában” döntő szerepet szán. Ehhez a vonalhoz tartozik a magyar irodalmár és nyelvújító, Kazinczy is, aki jelentősen felemeli a művésszel kapcsolatos követelményeket. Számára az az igazi művész, aki költő is és a klasszikus irodalomban is jártas. Ide kapcsolódik Mertens is, aki a rajzművészeteknek a bölcsészettudománnyal való összefonódását emeli ki. Ő az első, aki a klasszikusokon kívül ajánlja a hazai költőket, írókat, pl. a németek közül Wielandot és Klopstockot. Josef von Sonnenfelsnek a tanulmány írója ki-

emelt szerepet juttat, miközben alapossággal méltatja nézeteit: amik az olvasást és az ismeretgyűjtést nélkülözhetetlenné teszik. A megfogalmazás szerint a művész igazi nagysága a találekonyásban, a tűz és a költői lélek együttesében, a tárgyalt dolgok elrendezésében, az ízlésben, formák nemességében, a kifejezőmódban áll. Ehhez szerinte nem lehet eljutni anélkül, hogy az ember az ókor legjobb íróival az újakat ne táplálja, képekkel ne gazdagodjon, népek szokásvilágát ne elemezze és ismerje meg. Élesen ellene fordul azoknak a nézeteknek, melyek a művészetek uniformizálására törekedtek. Ez a Sonnenfels, akinek véleményét széles körben idézi Garas Klára, egyébként Kaunitz-cal a művészeti oktatás és az Akadémia reformjain dolgozott, ő lett a Schmuzer-féle Rézmetsző Akadémia titkára (l. a Schmuzerről szóló cikket is!). Ő egyébként eljuttat a barokktól való tudatos elfordulásig, francia eseményekre való koncentrálságig. Művészetében a német szellemi megmozdulások nem kevés nyomot hagytak. Tevékenysége abban is megnyilvánul, hogy titkársága idején igen sok régi és új téma került feldolgozásra.

A következőkben szembeállítja a XVIII. század elejének kapcsolatának jellegét a későbbiekkel. Ismételten rámutat, hogy ez ekkor főleg a klasszikus költők-írókkal való ismerkedésben állt, míg fél évszázaddal később a tudás iránti vágyból következően a témaválasztás köre kitágult: nemcsak Homérosz, Ossian, Klopstock, Pausanias, Horatius, hanem Lessing és Winckelmann is előtérbe került. Ezek jegyében tanulmányozza Kazinczy Klopstock Messiasát és ódáit, J. G. Dörffmaister Gellert, Voltaire műveit. Ausztrián kívül Svájjal egyes íróknak pl. Goethének, Klopstocknak és Herdernek jó kapcsolata alakult ki. Garas Klára figyelme kiterjed a színház és a művészetek kapcsolatának elemzésére is. Mint rámutat, a színház sok esetben megelőzi a művészeteket és kölcsönös viszony fűzi az irodalomhoz.

Föltételezi a kérdést, mi maradt meg az olvasásból? Választ is ad rá: a konkrét tematikai ismeret, az illusztrációk készítése (pl. Klopstock Messiasához). Ide tartozik a tény is, hogy Klopstock gyakorolta a legnagyobb hatást Ausztriára. Ez részben abból következik, hogy Klopstock egyik jelentős művét, a Hermann csatáját II. Józsefnek ajánlotta és 1768/69-ben maga is a bécsi Akadémiára pályázott, melyet végül is nem nyert el. De művei ennek ellenére számos alkotást hívtak életre. Az illusztrációk is közvetítői szerepet töltenek be: alkalmat adnak művészeti-gondolati közlésekre. A színházi témák nem ritkán festészetben is szobrászatban is megjelentek.

Cikke végén Garas Klára utal arra is, ami még kutatlan: az ideák és az ideálok kapcsolata. Pl. a szabadság, tolerancia, humanitás, ész, hasznosság, erény megannyi fogalom, melyek szerepe a festészetben jelentős, de eddig még feltáratlan. Kiindulási pontul Maubertschre utal, ill. az ő metszetére, melyet a híres festő a vallási rendelethez készített. Nem jelent meg publikáció a szabadkőművességgel való kapcsolatokról sem.

Egy másik igen érdekes terület a képművészet kutatása is. A szerző megemlíti a Rousseau-sírokat, a Voltaire, Gellert, Gessner és Klopstock halálát követő időszaknak számos emlékművét, amelyek privát emberek kertjét díszítették és ezáltal utaltak a francia eszmékkel való rokonszenvezésre, mely a felvilágosodás korának egyik alapja volt. Igen alapos, közérthető és pontos levéltári forrásanyaggal alátámasztott tanulmánya végén a szerző rövid összefoglalót ad és megjegyzi, hogy jelenlegi bő és igen tartalmas feldolgozását semmiképp nem tekinthi véglegesnek és az csak keresztmetszet szerepét töltheti be, miközben néhány témára pl. az irodalomtörténet és művészettörténeti kérdések jó részére még ki sem tért. Ismeretanyaga, forrásai miatt cikke alapvetően fontos és nélkülözhetetlen a század művelődés- és művészettörténeti kutatómunkájában.

Ehhez a cikkhez kapcsolódik, mint már említettem, James Friesen, aki a *bécsi rézmetszés történetét* vizsgálja történelmi-feltáró jellegű munkájában és tudósít az első osztrák rézmetsző, Jakob Matthias Schmuzer, pályafutásáról, miközben fényt derít ennek konkrét anyagi-társá-

dalmi hátterére is.[5] Ismerteti Schmuzer keserves harcát anyagi létéért, a tanítványokért és a velük folytatott küzdelmét, miközben azon fáradozott, hogy a rézmetszést fellendítse hazájában. A cikkből egyértelműen ki-világlik az udvari bürokrácia, a veti nem értés, tudatlanság hátráltató hatása. Ez nyomta rá bélyegét Schmuzer elkeseredett fáradozására is, és vezetett el oda, hogy bár ő nemzetközileg híres és elismert volt, Ausztriában jóformán feledésbe merült és az általa lelkesen támogatott új művészeti ág sem virágozott fel.

A *szobrászati témájú* cikkek közül öt érdemes — szerintem — külön figyelemre. Ezek közül egy külső-építészeti, egy szabadban levő szobrokkal foglalkozik; egy konkrét mesterrel, kettő pedig templomberendezéseket vizsgál. Közülük a két legjobban sikerült a bécsi Savoyai-kút elemzése,[6] ill. a felső-ausztriai Szent Félix-szobrok leírása.[7] Sergej Vrišer két tanulmánya[8] nyelvi nehézségek miatt talán nem foglalkozhat el méltó helyét a szakirodalomban, holott alapos, bőven illusztrált és módszerben is iránytadó tipológiai áttekintést adja a szlovéniai barokk szobros szószékeknél.

Peter Pötschner a bécsi *Savoyai Damenstift* udvarán levő kút történetét vizsgálja és ikonográfiáját kutatja. Összefogott tanulmánya első részében a készülék körülményeiről utal, majd rátér a savoyai herceg özvegye által emelt alapítvány művészeti leírására és végig lényegében csak a kút tematikájával, ill. a peremén álló, gyerekalakoktól körülvetten korszóba vizet töltő görögös bájú, pompás ruházati női figurájával és a hozzá fűződő monddal foglalkozik. A sereptáj özvegyre vonatkozólag idézeteket hoz föl és azoknak jellegét vizsgálja. Végül párhuzamot von az alapító özvegy és a kút női figurájának sorsa között. Mindketten a jótéteménynek szentelték életük hátralevő részét. Ezzel ügyesen összekapcsolja Pötschner a kút történetét az alapítónőjével, és a művet azon alkotások közé sorolja, amelyek tartalma az úr vagy az úrnő dicsérete, aki jótékony és igazságos akar lenni, legalábbis az utókor számára. Ezt a görögös szépségideált eredetileg Donnernak tulajdonították. (Hasonlóságot tényleg látni az ybsi kúttal.) A mai szakvélemény Messerschmidt munkájaként tartja számon.

Bernd Euler-Rolle a képanyaggal és korabeli szakirodalommal meggyőzően alátámasztott cikkében *Cantalice-i Felix* alsó ausztriai szobrait veti vizsgálat alá. Kutatása szerint ezek az általában koldustársznyás, rózsafüzéres, tereken, oszlopok tetején, falfülkékben, oltárok fölött vagy akár mellékoltárokon egyedül vagy másodmágyal ábrázolt, népies, eléggé kifejező, de általában nem különösen finoman kidolgozott, homokkőből formált Felix-figurák a Waldviertel vidékén igen terjedtek. Föltűnő még — állapítja meg — a járulékosnak tekinthető Polheim-címer, akik 1721-es rekatolizálásuk után nyerték el grófi címüket, de egy Félix sem volt köztük, mint levéltári kutatásai igazolják. Ezek után Cantalicei Felix pályafutásában keresi a bizonyítékot. A jámbor római koldust a földesúri család szimbólumának tartja, és ezáltal szintűgy kapcsolódik azon műalkotásokhoz, amelyek a jellembeli hasonlóságra alapoznak az eredeti személy és a kegyúr között. (Lásd előző írásomat.) Ezt a hipotézist igazolni látszik az is, hogy a szent szobrai kivétel nélkül a Polheim-birtok határán találhatók és azt mintegy szegélyezik.

Az alapos, főleg az ellenreformációs-abszolutisztikus társadalom szellemvilágát érdekes adatokkal gyarapító, világos, de ugyanakkor valóban lebilincselő cikk már csak a további kutatást várja. A szerző beismeri, hogy a feldolgozás addig nem tekinthető teljesnek, míg pl. a közeli waldhofeni kolostor levéltárát nem hívta segítségül és nem keresett utalást egy esetleg onnan kiinduló motívációra. Munkája akkor nemcsak a helyi, hanem az egyetemes művészettörténet számára is jelentős lehet.

Peter Mikloš írása témájául olyan értékeket választott mint a *nagyszombati barokk oltárok*. [9] Mint ismeretes, a város az ellenreformáció székhelyévé, 1543-tól egyházi központjává és 1635-től egyik fontos egyetemi-kulturális helyévé vált. A szerző figyelme a 40 fennmaradt barokk oltárra irányul, ezeket csoportosítja, kidolgozásukban bizonyos összehasonlításokat tesz. A témát rövi-

den nem tudta kimeríteni, így az feltétlenül érdemes a további vizsgálódásra.

Feltétlenül ide kívánczik Heinrich Magirius és Siegfried Seifert beszámolója a *drezdai Hofkirche* szószékének műemléki helyreállításáról.^[10] Az NDK drezdai műemlékvédő részlegénél dolgozó szerzőpáros közül különösen Heinrich Magirius neve ismert. Ebben a tanulmányában bemutatja a Permoser által tervezett és ezáltal az osztrák—délnémet barokkhoz kapcsolható szószéken történt valamennyi változást. Különös figyelmet fordít az 1945 utáni módosításokra. Írásából kitűnik, mekkora műemlékes siker és munka volt ennek az igen megsérült műnek a helyreállítása, hogy ma újra elnyerje ismert korhű formáját. A beszámoló és a helyreállítás is Magirius és kollektívájáé dicsérei.

A morva származású *Nikolaus Minichnek*, a soproni barokk egyik ritkán emlegetett mesterének nyugat-dunántúli tevékenységére próbál fényt deríteni Adelheid Schmeller-Kitt, és az eisenstadti Püspöki Levéltárból keres idevágó bizonyítékokat.^[11] A cikk írója a környék szobros oltárképzéseit tanulmányozza és rajtuk próbálja kimutatni Minich keze nyomát. Ezekről bár elmondható, hogy kronológiailag összeegyeztethetők Minich életének dátumaival, de a morva származású szobrásszal való összekapcsolásuk véleményem szerint nem minden esetben meggyőző. Ennek oka lehet a levéltári bejegyzés pontatlansága, ui. itt többször csak „egy soproni” vagy „Sopronból ájtott” szobrászt említenek meg, mint pl. az idézett Gyalókéval kapcsolatosan. Másrészt a művek stílusa és jellege annyira eltérő néhány esetben — oltár, oltárszobor, fa, stukkó vagy akár márvány is —, ezt egyébként a szerző is beismeri, hogy a hasonlóságok sem könnyen láthatók első ránézésre. Ahhoz, hogy tüzetesebb vizsgálattal ez igazolható legyen, nagy-szabású kutatásra van még szükség.

A *festészeti* témájú írások igen széles sikon mozognak. Van közöttük egy-egy nagy ciklussal foglalkozó, életművet tárgyaló, néhány képre szorítkozó, ill. egy-egy csupán egyetlen freskót, ill. festményt tárgyaló. A legszélesebb területen mozgó és maga nemében egyedülálló vállalkozás a *klagenfurti Landhaus Nagy és Kis Címertermének* elemzése.^[12] A szerző, Herfried Thaler, nagy alapos-sággal kutatja az 1723-as tűzvész után elkészült nagyszabású kompozíciót. Így pl. beszámol a Nagy terem kelet—nyugati falán található civil ősnemesi, országrendi címerekről míg a rövid oldalt az egyházi méltóságok és egyéb tisztviselők jelvényei töltik ki. A két teremben 650, ill. 298 címer található. A mennyezet sarkait Karintia, Ausztria, a Salzburgi Érsekség és a Bambergi Püspökség címerai ékesítik. A történelmi témájú építészeti-festészeti együttest illuzorikus mennyezetfestészet egészíti ki. Ennek szerves részét képezik az észak—déli keresztfalon táblaképszerűen megalkotott, a klagensfurti kiváltságlevélnek I. Miksa általi, 1518-as átadásáról szóló jelenet, továbbá a fürstensteini hercegi beiktatás ceremóniáját megörökítő freskó, ahol — a szerző külön is felhívja rá a figyelmet —, a herceg paraszti viseletben jelenik meg alattvalói között és átveszi a karintiai földjének szimbólumait. A Kis teremben látható két zárókép a távoli múltból a megálmodott, vágyott, várvárt jövő felé vezet: az égi hatalmak átveszik a karintiai címet, ill. az Igazság győz az Ostobaság felett. (Veritas temporis filia)

Thaler megfigyelései szerint ezek a freskók nem keltenek igazából olyan hatást mint Maulbertsch és követőinek alkotásai, sőt alatta maradnak jóval, így csak a pusztá képi megjelenítés síkján mozognak. Véleményem szerint erre nem lehet mondani, hogy az egyértelműen a freskófestőként és történelmi ábrázolóként egyaránt ismert Fromiller gyengéje. Úgy érzem, ebben az esetben a festészeti kivitelt a mestert kevésbé izgatta. A művész sokkal fontosabb szerepet tulajdonított a hazafias, történelmi és valós történelmi tényeken is nyugvó témának. Ezt látszik igazolni a címereknek, tehát a nemesi kiváltságokról szóló bizonyítékoknak eme óriási mennyisége, melyről elmondható, az egész világon ritka és Európában talán az egyetlen ilyen méretű ábrázolás, továbbá a Karintia történetére való hazafias hivatkozás, a régmúlttól nap-

jainkig, sőt tovább mutató időrendi sor. Véleményem szerint ezt a nemzeti jelleget akarta Fromiller főleg megörökíteni, hisz a művészi környezet ezt amúgy is igen erősen sugallta.

A részletes, teljességre törekvő tanulmány értékéhez csak hozzátessz, hogy egy, a köztudatban kevésbé ismert, monumentális és igen jelentős művel foglalkozik és rendszeres elemzésnek veti alá.

Garas Klára *Mildorfer*-ről szóló tanulmánya^[13] tematikájában azokhoz az írásokhoz kapcsolható, melyek egy eddig kevésbé ismert művészről tesznek közzé új ismereteket, miközben azt számos bizonyítékkal támasztják alá. A szerző először összefoglalja Mildorferrel, amit munkáiról tudunk, majd rátér a Jadot által I. Ferenc részére tervezett schönbrunni Menagerie-pavillonban található, általa a festőnek tulajdonított kép ismertetésére. A Salome-jelenetnél kiemeli az alakok plaszticitását, viharos mozgásukat, ugyanakkor könnyedségüket és a domináló világos színt. Ezt szem előtt tartva folytatja vizsgálódásait a fertődi kastélykapolna (1764), ill. a Díszterem freskóin (1766). A magyar rokokó ezen híres példájával kapcsolatban rámutat az itt megfestett, már a XVII. századtól közkedvelt, a Patrona Hungariae témakörből vett jelenetre, majd áttér a Díszterem méltatására. Igen figyelemreméltó eredményei közé tartozik a szerzőnek, hogy utal a ma már sajnos igen rossz állapotban levő, többször átfestett freskóval kapcsolatban arra a tényre, hogy a festő nevét először csak 1953-ban azonosították, ill. hozták nyilvánosságra, a családi archívumot alapul véve. A freskóval kapcsolatban kiemeli főbb jellegzeteségeit: a kevés, de határozott, energikus, ugyanakkor bájos alakkal minden építészeti illúzió nélkül is teljes ábrázolását, Apolló minden meglevő attribútumát. Behatóan tanulmányozza ezután az azonosítás problémáit is: igen logikusan indokolva, stílári-művészi jegyekre hivatkozva mintegy szembeállítja őket Mildorfer művészetével. Az általa a tirolai festőnél említett művek között megemlíti még az azóta teljesen megsemmisült máriavölgyi, a későbbi Schwarzenberg kastélybeli freskókat. Garas Klára figyelme kiterjed a gácsi festmények és a fertődi freskók párhuzamára is; ezeket, ugyanúgy mint korábbi megállapításait, képekkel, ill. fotókkal szavahihető alapos-sággal bizonyítja. A feltáró jellegű, igen logikusan kidolgozott munka külön érdeme, hogy olyan írásos adatokra is kitér, mint Esterházy Károly egri püspöknek a fertődi Mildorfer-festmények kapcsán kiadott másolási megbízása, amelyek különösen a neki igen megtetszett fertődi mennyezetfreskók egy részére vonatkoztak.

A prágai *Strahov-kolostort* választotta témájául Anna Rollová.^[14] Rövid, de igen velős munkájában főleg a teológiai terem freskóit, ill. azok készülésének körülményeit kutatja. Témájukat, elrendezésüket illetően döntő szerepet tulajdonít a kolostor első atyjának, a tudós professzor Hieronymus Hirnhaimnak. Megállapításait alátámasztja a Példabeszédek könyvéből vett odailó megjegyzésekkel is. Rövid, szabatos írásában teret ad a második nagy építettné, Marian Hermann tevékenységének is és megbízásait művészettörténeti hitelességgel elemzi. A freskók alkotójaként ismert Siard Nosecky testvér történetét, műveit és azok művészi jellemzőit ügyes kézzel illeszti be tanulmányába. Műve áttekinthető és kimerítő. Később esetleg alapja lehetne egy, a Strahov-kolostor történetét teljes egészében feldolgozó átfogó könyvnek is.

Lubomír Slaviček *Cimbal*-cikke^[15] kulcsot ad a magyarországi munkásságáról nálunk is jól ismert festő-dinasztia tagjainak szétválasztásához. Újonnan fellelt levéltári adatok alapján végre közli a vezető mester, Johann élettrajzi adatait (hogy ti. a sziléziai Wagstadtban született 1722-ben és Bécsben halt meg 1795. december 27-én) és leválasztja életművéről a fiának, ifjabb Johann Cimbalnak tulajdonítható késői munkákat. Pusztán adatokból ismert a fiatalabbik Cimbal-fiú, Jakob (1780—1834), szintén festő — a 40-es, 50-es években készült bécsi Cimbal-képek azonosítása egészíti ki a tanulmányt.

Peter Brandlnak igen terjedelmes cikkeket szán Jaro-

mir Neumann az Uměníben. [16] Először is a Prága egyik kerületében, Břevnovban, található Szent Margit templom ikonográfiájával foglalkozik behatóan. Mint ismeretes, ez az épület Dietzenhofer műve, melyet Peter Brandl képei díszítenek. Ezeket a cseh történelemből vett képeket tanulmányozza Neumann és a templomot belehelyezi a cseh barokk művészet folyamatába, majd megvilágítja a keletkezési körülményeket is: M. Braun, F. M. Brokof és Brandl vetélkedését. Kiemeli Prágának Bécs-ellenes szerepét és rávilágít az arisztokrácia körében uralkodó csoportosulásokra, végül a cseh történeti témát adó megbízókban is ezt az ellenzéki nemességet látja. A második beszámolóban egyenként elemzi a festményeket.

A *Peter Brandl-témával* Jaroslav Prokop is foglalkozik, szintúgy az Umění hasábjainban. Ő egy nem ismert művet, a barchovai Kastélykápolna festményeit ismer-teti, melyeket csak 1976-ban találtak meg újra. Külön érdekes a tanulmányban, hogy Brandl és a helység között személyes kapcsolatot talált. [17]

A szűkebb témával, mindössze egy kép elemzésével foglalkozó írások között találunk olyanokat, amelyek újra megtalált művekkel foglalkoznak, egy-egy műre hívják fel a figyelmet és a hasonló témájú festményekkel rokonsági kapcsolatokat, fejlődési vonalat keresnek. Az első csoportba tartozik Brauneis írása az egyik régen eltűnt és elfelejtett, most megtalált *Carlone-freskóról*. [18] Beszámol az 1972-es restauráció újdonságáról, a bécsi Szt. Mihály templomban 1725 körül keletkezett Angyalok koncertje c. képről. Mint kiderül, ezt az 1825 körüli belső festések során vakolták be. A szerző figyelemreméltó megjegyzéseket tesz a kompozíció egészére vonatkozólag. Miközben az igen profán megoldáson töpreng, nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy helyi tényezők játszottak bele a zenei témaválasztásba, többek között az ugyancsak 1725-ben megalakult udvari muzsikuskok Cecília-kongregációja, ill. Bach és Carlone kapcsolata. Ezt a két gondolatot azonban csak fölveti, de nem viszi végig.

Maulbertsch Egy szűz megszabadítása c. képét elemzi Ivo Krsek, [19] miközben a festmény és Rubens, ill. a flamand festészet között keres kapcsolatot. A brünni

Morva Galériában őrzött kép egészére jellemzően mutatja ki a szabadjára engedett szenzualizmust, a laza dinamikus, erőteljes kifejezőmódot. Utal a rembrandti luminizmusra is, melyet a képen a sötétből hirtelen a világosba toppanó ló és lovasa képviselnek. Rámutat ugyanakkor a velencei settecento színvilágának befolyására is. Külön figyelmet szentel a XVII. századi flamand és rubensi befolyás vizsgálatának. Ez utóbbival kapcsolatban utal a híres Medici-ciklussal színvilágában hasonló megoldási módra.

A mű leírása valóban figyelemreméltó, noha a címet még nem sikerült teljességgel tisztáznia és ezzel kapcsolatban csak hipotézissel szolgálhat.

Teljességre törekszik Michael Krapf *Michelangelo Unterbergerről* szóló írásában is. [20] Ebben az írásban egy festménnyel foglalkozik behatóan, a Krisztus megkeresztelkedésével és állítja párhuzamba a szóba jöhető hasonló festményekkel, keresve egy fejlődési vonalat és azonos témájú alkotások között a bécsi Unterberger-mű helyét. Összehasonlítja ezt a kiindulási képet Troger, Veronese, Tintoretto, Sebastiano Ricci és Murillo hasonló jeleneteivel. Munkájában különös figyelmet szentel a figurák típusainak, a gondolati tartalomnak, a fény megjelenítésének vizsgálatának, továbbá a tájbrázolásnak. Keresi a festmény helyét a barokkban és egyidejűleg a reneszánsz művészettel kapcsolatban is vizsgálja. Sokoldalú tanulmányozása végén néhány frappáns mondattal foglalja össze tapasztalatait és egyben belehelyezi Unterbertert az északi és a velencei művészet közvetítőinek sorába.

Anton Herzog egy képével, a Szent Magdolnával, Manfred Koller foglalkozott igen rövid írásában, ahol lényegében csak a téma meghatározásáig és alapvető leírásáig jut el. Utal viszont a festő rövid pályafutására, bécsi befutására és az igen töredezett kép sikeres restaurálására, mely a szakma egyik kimagasló teljesítménye volt. Ezt a tanulmányt még tovább lehet folytatni és akár hasonló eljárással mint az Unterberger-cikknél, teljesebb vizsgálatra törekedni. [21]

Tóth Zsuzsanna

JEGYZETEK

1 *Hans Wagner*: Die Reformen Maria Theresias. Burgenländische Heimatblätter, Eisenstadt 1980, Heft 4., S. 161–174.

2 *Moritz Csáky*: Faludi und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Burgenländische Heimatblätter, Eisenstadt, 1979, Heft 4, S. 149–156.

3 *Edwin P. Garretson*: Conrad Adolph von Albrecht Program-mer at the Court of Charles VI. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1980/81, S. 19–9.

4 *Klára Garas*: Literarische Unterlagen und die bildenden Künste in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Österreichische Literatur, ihr Profil an der Wende vom 18–19. Jahrhundert (1750–1830) – Eine Dokumentation ihrer literarischen Entwicklung. Graz, 1979, Bd. II., S. 929–943. Hrsg. Herbert Zeman.

5 *James Friesen*: Kupferstecher der Wiener Akademie im späten 18. Jahrhundert. Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, September 1980, Nr. 3–4, S. 1–4.

6 *Peter Pötschner*: Der Brunnen im Hof des Savoyenschen Damenstiftes in Wien. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1981/3–4, S. 96–103; Vö.: *Maria Pözl-Maliková*: Franz Xaver Messerschmidt, München 1982.

7 *Bernd Euler-Rolle*: Stiftungen barocker Statuen des Heiligen Felix von Cantalice im Waldviertel. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1981/1–2, S. 37–49.

8 *Sergej Vrišer*: Baročne prižnice na slovenskem Štajerskem 1–2. Zbornik za umetnostno zgodovino nova vrsta (ZUZ) Ljubljana, 1979, S. 11–36; *Sergej Vrišer*: Baročne prižnice u srednjiji. Slovenij Zbornik za umetnostno zgodovino nova vrsta (ZUZ) Ljubljana, 1980, S. 9–24.

9 *Peter Miklós*: K problematike barokových oltárov v Trnave (Zum Problem der Barockaltäre in Trnau.) Ars, Bratislava, 1977–81, Nr. 1–4, S. 264–277.

10 *Heinrich Magirus*–*Siegfried Seifert*: Die Kanzel der Katholischen Hofkirche zu Dresden (Ursprüngliche Gestalt und Veränderungen an einem Meisterwerk von Balthasar Permoser). Ös-

terreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1980 Nr. 1–2., S. 23–34.

11 *Adelheid Schmeller-Kitt*: Nikolaus Minich, ein Bildhauer des Barock in Ödenburg. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1979, Nr. 3–4, S. 107–116.

12 *Herfried Thaler*: Die Arbeiten J. F. Fromillers im Grossen und kleinen Wappensaal des Klagenfurter Landhauses. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1981, Nr. 3–4, S. 115–124.

13 *Klára Garas*: Unbekannte Fresken von Josef Ignaz Mildorfer. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1980/81, S. 93–131.

14 *Anna Rollová*: Die Fresken des Theologischen Saales am Strachov zu Prag – Ein Beitrag zum Werk des Siard Nosecky. Umění, Praha, 1979/3, S. 236–244.

15 *Lubomír Slaviček*: Poznámký k životu a dílu Johanna Cimbala. Umění, Praha, 1979/2, S. 159–165.

16 *Jaromír Neumann*: Bilder Peter Brandls und die Ikonographie der St. Margaretenkirche in Prag-Břevnov I.–II. Umění, Praha, 1981/2 és 3, S. 126–163 ill. 228–249.

17 *Jaroslav Prokop*: Neznáma díla Petra Brandla ze zámecké kaple v Barchově (Unbekannte Werke Peter Brandls in der Schlosskapelle von Barchov). Umění, Praha, 1980/4, S. 333–354.

18 *Walter Brauneis*: Ein wiederentdecktes Carlone-Fresko in der Wiener Michaelerkirche. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1980/3–4, S. 150–152.

19 *Ivo Krsek*: Maulbertschs Befreiung einer Jungfrau in der Mährischen Galerie in Brno (Zur Relation Maulbertsch zu Rubens). Umění, Praha, 1979/1, S. 59–66.

20 *Michael Krapf*: Die Taufe Christi im Werk des Michelangelo Unterberger. Mitteilungen der Österreichischen Galerie in Wien 1980/81, S. 132–160.

21 *Manfred Koller*: Das Altarbild der Heiligen Magdalena in Weiden und sein Maler Anton Herzog. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien 1980/81, S. 48–51.

Az utóbbi két évtizedben megsokasodtak azok a tanulmánykötetek, amelyek egy-egy város vagy község múltját, annak kiemelkedő periódusait és eseményeit helyi kiadású tanulmánykötetekben tárják egy-egy meghatározott kisebb közösség olvasói elé. E kötetek legtöbbje erősen az újkori történelem felé orientálódik s gazdagon dokumentált feldolgozások éppúgy akadnak köztük, mint jószándékú, de érdektelen vállalkozások. A történettudomány már régóta figyelemmel kíséri, hol hoznak új eredményeket e könyvkereskedelemben ritkán kerülő kötetek szerzői, akik általában széles ívben elkerülik a művészettörténet terrénumát, vagy jobb esetben megelégednek az ismert topográfiai munkák adatainak ismertetésével.

Most azonban Szentgotthárd nagyközség vállalkozása, a „Szentgotthárd — Helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok” címmel Szombathelyen 1981-es évszámmal megjelent tanulmánykötet (szerkesztette Kuntár Lajos és Szabó László), hazai barokk művészetünk egyik igen jelentős művének, a szentgotthárdi ciszterci apátság művészettörténeti monográfiájának közzétételét tette lehetővé. A monográfia később önállóan is megjelent, mintegy különnyomat formájában.

A magyarországi barokk művészet emlékeivel foglalkozó kutatásnak meglehetősen ritka műfaja az egy-egy művészeti emléket feldolgozó monográfia. Pedig az 1920-as évek elején Kapossy János és Pigler Andor ilyen jellegű munkákkal indították a hazai barokk kutatást (A szombathelyi székesegyház mennyezetképei; A győri benccs templom, A pápai plébániatemplom és mennyezetképei) s a harmincas években Schoen Arnold hasonló jellegű munkái (A budai Szent Anna templom; A pesti Központi Városháza) ezt a kezdeményezést folytatták. Eredményeik máig élnek, mert jelentős hazai művészeti alkotásokról tettek közzé nagyszámú eredeti forrásanyagot, s ezzel barokk együtteseink létrejöttének és alakulásának értelmezésének és funkcionálásának folyamatáról tudósítottak. S túl azon, hogy egy jelentős művészeti alkotásról ismeretlen összefüggéseket tártak fel, a magyarországi barokk művészet egész folyamatára érvényes tanulságokat fogalmaztak meg.

A húszas–harmincas évek kedvező indítását azonban megtorpanás követte s máig sem készült monográfia olyan jelentős hazai barokk művészeti emlékekről, mint pl. az egri liceum, a jászói kolostor-együttes, Eszterháza, a gödöllői kastély, a pozsonyi primási palota, a barokk budai vár stb., holott nem egy esetben a rájuk vonatkozó forrásanyag rendelkezésre áll, néha nyomtatásban is. S ez nemcsak a mai magyarországi művészettörténetírást jellemzi, hanem a történeti Magyarország ma a szomszéd államokhoz tartozó anyagát feldolgozó, ottani művészettörténetírást is. Jaroslav Dubnickynak a nagyszombati jezsuita templom építéstörténetét feldolgozó monográfiája (Ranobarokový ústavný kostol v Trnave, Bratislava, 1948) unikumnak számít. Kétségtelen, hogy a művész-monográfia hálásabb, az összefoglalások pedig publikusabb műfajnak bizonyultak, ezek azonban nem helyettesíthetik egy-egy különböző művészeti ágakat egyesítő együttes feldolgozását. Ezért is kell Sternegg Mária munkáját külön is üdvözlőnk, hiszen sok éves szünet után jelentkezett egy barokk művészeti alkotás monográfiájával.

A szentgotthárdi ciszterci apátsági templom és kolostor azon kevés, nagyszabású, barokk egyházi épületegyüttesünk közé tartozik, amely alig néhány évtized alatt elkészült s a barokk Gesamtkunstwerk ritka egységes példája. A XVIII. század közepén megépült templom története azonban a XII. századig nyúlik vissza. Sternegg Mária felismeréséből kiindulva Walter Ilona ásatásai és kutatásai tisztázták a III. Béla alapította román kori kolostortemplomnak a mohácsi vészig terjedő történetét, így a templom alaprajzi rendszerét, stílusai igazolását is. Minderről Walter Ilona a kötetben részletesen beszámolt. Történeti adatokra és a falkutatás eredményeire

támaszkodva azután Sternegg Mária a mai templom mellett álló jellegtelen barokk magtárépület formáiból s eddig ismeretlen ábrázolásából a XVII. században épült szentgotthárdi plébániatemplom történetét bontotta ki. Egy olyan korai, Széchenyi György kalocsai érsek által építtetett barokk épület képét, amely a XVII. századi nyugatmagyarországi, nem jezsuita építkezések s a századközpénálunk működő itáliai kismestereinek némiképp hagyományos formarendszerébe illeszkedik.

Bár a XVII. századi és XVIII. századi templom egyaránt a barokk stíluskorszak jegyeit viseli, s építésük között csupán 7 évtizednyi különbség van, mégis a két együttes gyökeresen más funkciót, más kiképzést, más programot hordozott; mások voltak mecénásai és művészei s más módon zajlott felépítése, díszítése is. Amíg a XVII. századi templomot dunántúli főrangú mecénás építtette s tervezője nagy valószínűséggel itáliai művész (Carlo de la Torre?) volt, addig a XVIII. századi templom nagy osztrák kolostorepítkezések igényével s többnyire Ausztriából jött művészek közreműködésével készült. Nemcsak a művészi példát tekintve, hanem a gyakorlatban is. A ciszterciek ugyanis 1734-ben, közel két-száz év után visszaszerezték a fennhatóságot a szentgotthárdi apátság felett, s Szentgotthárdot a heiligenkreutzi ciszterci apátság kapta meg.

A nagy múltú ausztriai apátság Szentgotthárdnak jó gondviselője volt, mert néhány évtized alatt alapjaiból felépített, berendezett és folyamatosan díszített egy nagyszabású kolostoregyüttest, testvérét a birodalom néhány hasonló együttesének. A heiligenkreutzi rendi levéltár megőrizte a kolostor legjelentősebb terveit, számadatait s a Szentgotthárdra vonatkozó elszámolásokat és ábrázolásokat is, rendi krónikáisi feljegyezték a kolostor történetének legfontosabb eseményeit. Sternegg Mária külön érdeme, hogy külföldön őrzött s szinte teljesen ismeretlen levéltári anyag beható tanulmányozásával oldotta meg a szentgotthárdi apátság történetének számos kérdését. Ő tette először közzé a templom építészének, a legtöbb művét Magyarországon alkotó Anton Pilgramnak szentgotthárdi terveit, amelyet Voit Pál Pilgramfeldolgozásában is jelentős helyet kaptak s ő valószínűsítette a heiligenkreutzi apátságban őrzött műalkotások közül nem egynek szentgotthárdi eredetét is. Meghatározta, leírta és elemezte a templom és a kolostor díszítőművészeinek, a festő laikus fráter Matthias Gusnernak szentgotthárdi falkép és oltárképeit, valamennyi szentgotthárdi szobor alkotójának, a rendi szobrász Joseph Schnitzerner faragványait, valamint a laikus fráter Caspar Schrezenmayernek, a kitűnő arcúliariusnak szentgotthárdi tevékenységét is. Igen tanulságos annak a folyamatnak végigkísérése, amelynek során a reprezentatív feladatok elvégzésére már nem rendi művész, hanem eleve képzettebb alkotót szerződtettek s a történeti képek festésére akadémiai művészt, a Dunántúl leg-többet foglalkoztatott festőjét, a soproni Dorffmaister Istvánt hívták meg.

Művészettörténeti irodalmunk inkább csak a templom épületét, dekorációját tartotta számon s most Sternegg Mária feldolgozásában megismerhetjük a kolostor különböző funkciójú belső tereinek, refektóriumának, könyvtárának, társalgójának, sekrestyéjének, apáti fogadójának berendezését és dekorációját, ikonográfiai rendszert, csakhogy, mint a templom belső részletes ikonográfiai programját.

A monográfia egyik legkitűnőbb fejezete a heiligenkreutzi cisztercieknek azt az igen tudatos törekvést elemzi, hogy az ausztriai apátság magyarországi társapátságának díszítésében, annak ikonográfiai programjában mennyire tudatosan ápolta és a legkülönbözőbb tartalmi együttesekben hogyan közvetítette a magyar hagyományokhoz való kapcsolódást. Ez nemcsak a szentgotthárdi plébániatemplom legjelentősebb oltár-titulusainak átvételében, a középkori ciszterci kolostor apátsírköveinek megőrzésében, a magyar nemzeti szentek

megörökítésében nyilvánul meg, hanem ennek köszönhetjük a magyarországi történeti festészet későbarokk periódusának két főművét is, a templomkupolát díszítő szentgotthárdi csata ábrázolását (Dorffmaister István, 1784), s az apátság történetét a magyar történelem kiemelkedő eseményeivel együtt ábrázoló monumentális táblaképsorozatot, Dorffmaister István utolsó alkotását (1795–96, ma a MNG állandó kiállításán). Különösen ez utóbbi sorozatnál tanulságos annak érzékeltetése, hogy a katolikus egyház a maga több évszázados, nagy hagyományú művészeti gyakorlatával hogyan képes egy akár létével ellentétes folyamat — ez esetben a felvilágosodásnak az egyház hagyományos szerepét egyszer és mindenkorra megváltoztató hatására — részelemeit saját ideológiájába beépíteni, azt korszerűsítve, mintegy emancipálva, a legkorszerűbb ideológiai, művészeti tendenciák élenjáró képviselőjeként fellépni. A szentgotthárdi monumentális történeti festménysorozat a mohácsi és a szentgotthárdi csata ábrázolásával egyedülálló a magyarországi művészetben, jelentőségét az is érzékeltetheti, hogy még több évtizedig nem akadt hasonló jelentőségű hazai képzőművészeti párhuzama.

A szentgotthárdi apátság a török kiűzése utáni korszak nagy fellendülésének művészeti jelképe s művészeti emlékeinknek abba a sorába tartozik, amelyet külföldi megbízó, saját, a magyarországi gazdasági körülményei-

nél kedvezőbb lehetőségeire is támaszkodva, a Habsburg birodalom művészeti normáinak átültetésével s részben művészeinek foglalkoztatásával Magyarországon valósít meg. A ráckevei, vagy a féltoronyi kastély tulajdonképpen éppúgy ide sorolható, mint a szentgotthárdi mellett a jászói vagy a zirci apátság is, ahol a két utóbbi a morvaországi, illetve lengyelországi anyakolostor támogatásával épült meg.

Sternegg Mária elemzése amellett, hogy a szentgotthárdi apátság művészeti emlékeinek részletes és adatgazdag tárgyalását egészen 1878-ig viszi, amikor a Szentgotthárdi apátság kikerül Heiligenskreutz fennhatósága alól, mindenekelőtt a hazai barokk művészet teljesebb megértéséhez és árnyaltabb kép kialakításához hoz hasznos általánosítható tanulságot. Bár önálló megjelentetése is teljesen indokolt lett volna, s helye lehetett volna például a Művészettörténeti Füzetek sorozatában is, bizonyos, hogy ebben a formában, tehát a Szentgotthárd múltjával foglalkozó, helyi kiadású kötetben, olyanoknak is kitűnő művészettörténeti munka kerül a kezébe, akik egyébként nemigen találkoznak a művészettörténettel. Mégis, hogy a művészettörténet számára se merüljön el a kitűnő munka a honismereti kötetek hosszú sorában, azért készült e szokásosnál talán kissé hosszabb recenzió.

Galavics Géza

RUSSZKAJA HUDOZSESZTVENNAJA KULTURA KONCA XIX-NACSALA XX VEKA (1908—1917). KNYIGA CSETVJORTAJA. IZDATYELSZTVO „NAUKA”. MOSZKVA, 1980.

A tanulmánykötet az 1908 és az 1917 közötti időszak orosz művészeti kultúrájával foglalkozik. Ez a negyedik könyv. A négy könyvet az „Orosz művészeti kultúra a XIX. század végén és a XX. század elején” cím foglalja egybe.

Ismeretes, hogy az elmúlt évtizedben, a szovjet szerzők is egyre nagyobb érdeklődéssel fordulnak az orosz avantgarde művészet felé és egyre több tanulmány és könyv lát napvilágot. E tendencia egyik korai megnyilvánulása D. Szarabjanovnak még 1970-ben megjelent könyve, melyben hat nagyobb tanulmányt olvashatunk az 1910 körüli évek jelentős művészeti törekvéseiről. (D. Szarabjanov: Russzkaja zsvopisz konca 1900-h—nacsala 1910-h godov. Ocserki. Moszkva, 1971.)

Különösen nagy lépést jelentett előre German Karginovnak, a Magyarországon élő szovjet kutatónak nagyméretű Rodcsenko monográfiája, mely először magyarul látott napvilágot, majd több nyugati kiadó is megjelentette. A hetvenes évek második felében már nagy szintézisek is születtek, mint például L. Zsadova könyve, mely az orosz és a szovjet művészet 1910 és 1930 közötti korszakát tárgyalja, különös tekintettel a szuprematizmusra (L. A. Shadowa: Suche und Experiment. Dresden, 1978.), vagy a nemrég megrendezett nagyméretű reprezentatív kiállítás Párizs—Moszkva címmel, hogy csak néhány kiemelkedő munkát említsünk. Ezekhez kapcsolódik a most ismertetendő tanulmánykötet.

A tanulmányokat képzőművészet, építészet, iparművészet címszavak alapján csoportosították. A kötetet jól használható mutatók egészítik ki.

A A. Szidorov és G. J. Sztjernyin tanulmánya Oroszország Képzőművészeti életét mutatja be 1908 és 1917 között. N. P. Lapsina tanulmánya pedig a Mir Iszuskusztva, azaz a Művészet Világa művészcsoport tevékenységével foglalkozik. Lényeges a magyar olvasó előtt szinte teljesen ismeretlen századeleji orosz építészetről szóló munka is. (Szerzői: E. A. Boriszova, A. I. Venevyiktov, T. P. Kazsdan). Külön tanulmányt szenteltek a szobrászatnak, a könyvillusztrációnak, a porcelánnak és több más, a századfordulón lendületesen fejlődő és sok újat hozó területnek is.

A kötet egyik legérdekesebb és legértékesebb fejezete G. G. Pospelovnak a XX. század eleje orosz művészete ismert és kiváló kutatójának munkája, mely „Új áram-

latok a táblafestészetben és a rajzművészetben” címmel jelent meg, s az 1910 körüli évek legjelentősebb orosz festőit és grafikusait tárgyalja. A szerző a kor festészeté bonnyolult stílusfejlődésének folyamatát igyekszik kitapogatni, s magyarázatot keres a stílusváltások okaira úgy, hogy az olvasó sok adattal és egy-egy fontosabb alkotás alapos elemzésével is megismerkedhet. Elítélő kritikái esetenként — például a Malevics-csel és Larionovval kapcsolatban — vitára késztetnek, ám meg kell állapítani, hogy e nagy tanulmány igen alapos kutatásokra épül. A szerző a műveket gyakran konfrontálja a korabeli kritikákkal és művészetelméleti írásokkal, melyeknek nagy része nehezen hozzáférhető folyóiratokban vagy eddig ismeretlen kéziratokban rejlik, s ezzel a tanulmány informatív értékét is fokozza.

A tanulmány elején — többek között — megismerkedhetünk — röviden — a sokszínű művészi csoportosulásokkal a „Káro bubi”-val, a „Szamárarok”-kal, az „Égcsínkék Rózsá”-val, az „Orosz művészek szövetségé”-vel, az „Aranygyapjú” folyóirattal és a köréje csoportosult művészekkel, az abramcevoí körrel stb. Velük kapcsolatban elsősorban a szimbolizmushoz való viszonyukat vizsgálja. A táblaképfestészet áramlatai és fázisai között lényeges szerepet játszik a még korábbról megőrződött pszichológizáló portré, majd P. P. Koncsalovszkij tájképei következnek, később Chagall sajátos tájképei jelzik a fejlődés egy-egy szakaszát. A különböző hatások között a legjelentősebb a francia festészeté. A francia festészettel az „Aranygyapjú” 1908—1909-es kiállításán és Scsukin és Morozov gyűjteményeinek megtekintésekor, továbbá franciaországi utazásukkor ismerkedhettek meg az orosz művészek. A szerző lényeglátóan választja szét a francia hatást. Az egyikhez a dekoratív és a részben szimbolikus fölfogás tartozik Gauguinól Matisse-ig, melyet P. V. Kuznyecov és K. Sz. Petrov-Vodkin képviselt, míg a másikhoz a Van Gogh és Cézanne nevével fémjelzett hatás kötődik. Ez utóbbit a Káro bubi csoport — élén Larionovval — követte. A század elején Pétervártól a művészeti vezető szerepet egyre inkább Moszkva veszi át, ahol a nemzeti kolorit is egyre erősebb és jellegzetesebbé válik. A szerző talán kissé elfogultan hasonlítja össze Párizs és Moszkva művészeti jelentőségét.

G. G. Pospelov jól figyel föl a kor festészeté jellemzésekor az egyik lényeges, sok változásra választ adó

fogalomra, nevezetesen az ún. „mítoszalkotó” irányzatra, mely e korban — a századvéghez képest — gyökeresen új jelentést kap.

Az 1910-es években az igen különböző áramlatokhoz tartozó művészek nagy részének festményein több közös vonást mutat ki a szerző. Ezek a szimbolikus ábrázolások, a monumentális-dekoratív vonások és a népművészethez való új viszony.

Ezután a tanulmány részletesen elemzi Pavel Kuznyecov művészetét. Itt meg kell említenünk, egy újabb, mind adataiban, mind szemléletében igen fontos közel félezer oldalas Kuznyecov földolgozást, melyet talán érdemes lett volna beépíteni a tanulmányba. (Pavel Kuznyecov. Avtor sztyatyi D. V. Szarabjanov. Katalog szosztavila L. A. Budkova. Moszkva, 1975.)

A továbbiakban részletesen olvashatunk Petrov-Vodkin festészetének a dekorativitás irányába való fejlődéséről és ezzel összefüggésben a korabeli kritika által neokadémikusoknak nevezett Jakovlev, Suhajev és Grigorjev munkásságáról.

Ugyancsak külön fejezet szól Chagall művészi fejlődéséről, színvilágáról és képeinek „asszociatív” jellegéről, korai párizsi és oroszországi működéséről. Röviden érinti az orosz avantgarde művészek nagyszámú emigrációjának kérdését. Ennek okát kutatva állításai nem elég meggyőzőek.

A tanulmány külön fejezetet szentel a kezdetben a Káro bubi művészcsoporthba tömörülő művészeknek, így

— többek között — Goncsarovának, Larionovnak, Kocsalovszkijnak, Maskovnak, Lentulovnak. Közös vonásuk, hogy mindegyikük az impresszionizmusból indult ki. Sokan eljutottak az ún. primitív korszakhoz, mely nagyjából az 1907–1912 időre tehető. Jól jellemzi Szarabjanov — recenziónk elején már említett — kitűnő munkájára támaszkodva Larionov primitivista korszakát. Az ehhez kapcsolódó ún. katona ciklus egyes képeihez új datálást javasol. Később kitér Kuprin és Falk művészi fejlődésére is, ahol viszont majdnem hogy nem volt primitivista korszak. (Falknál érdemes lett volna fölhasználni Szarabjanovnak 1974-ben megjelent nagy monográfiáját. Dimitri Sarabjanov: Robert Falk. Dresden, 1974.)

Különösen érdekes oldalak mutatják be Tatlin és Malevics művészetét. Lényegében itt tárgyalja a szerző a „táblafestészet válságának” kérdését, miután az előbbiekben az ide vezető utat vázolta fel. Azonban a számos esztétikai és filozófiai problémát fölvető szuprematizmust csak röviden ismerteti, s figyelmét inkább csak a szuprematista formáknak az alkalmazott művészetekben betöltött szerepére fordítja.

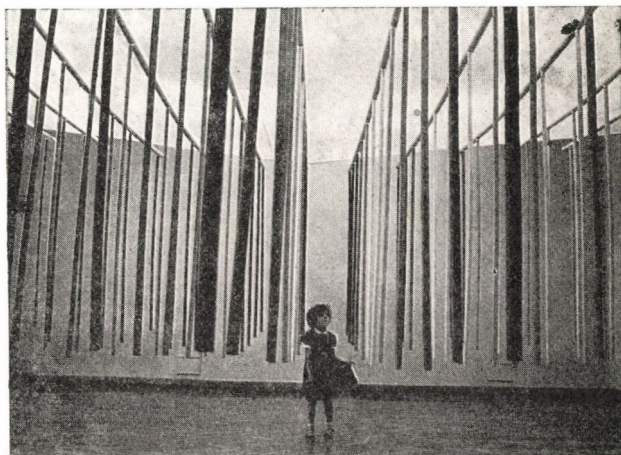
Végezetül a szerző a grafika fejlődésvonalát is fölvezet, főleg P. V. Miturics, N. A. Tirsza és L. A. Brunyi művei alapján. Megemlékezik és röviden foglalkozik a táblaképfestőknek a forradalmi ünnepek alkalmával történő városdíszító (pannók, zászlódíszek stb.) szerepéről is.

Ruzsa György

TÍZ KORTÁRS MAGYAR MŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁS 1982 MÁSODIK FELÉBŐL

Hang—szín—tér. Keserű Ilona és Vidovszky László kiállítása. Műcsarnok

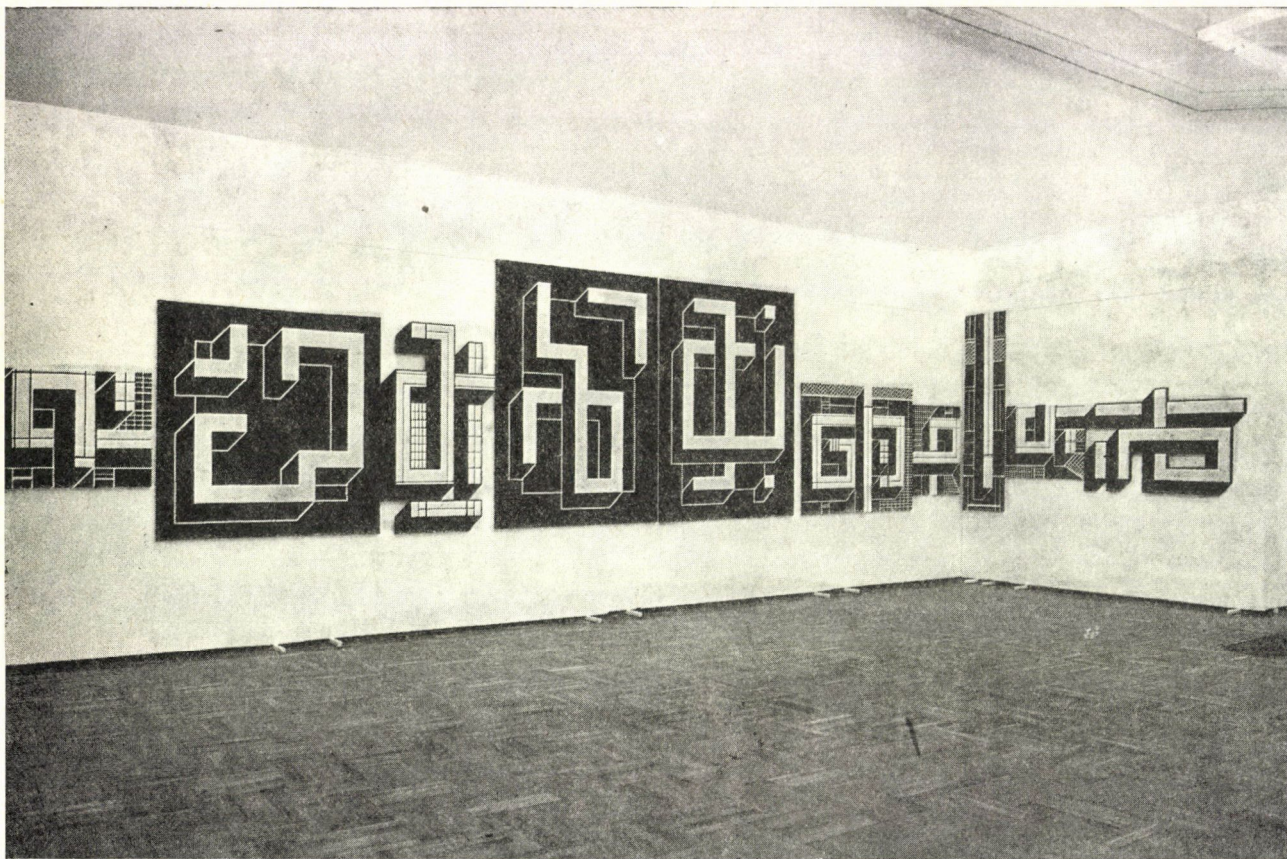
A festőművész—zeneszerző alkotópáros korábbi munkáinak minden eddiginél szervezettebb és tisztább összegzése volt megfigyelhető Műcsarnok kamaratermében felépített hangzó environmentben. Keserű, akit nyugodtan tekinthetünk a jelen magyar festészet legjelentősebb koloristájának, az utóbbi években egy Goetheig visszavezethető színrendszert fejlesztett ki, melynek középpontjában egyfajta semleges emberi bőrszín áll. Environmentális műveiben az ehhez csatlakozó spektrum fokozatainak finomításán fáradozott. Már az Iparművészeti Múzeumban, majd a Nemzeti Galériában bemutatott szín-környezeteihez is csatlakoztak Vidovszky László hang-környezetei, aki mint zeneszerző, a maga részéről kromatikus hangsorok geometrikus alakzatokba rendezésében, illetve térbeli megszólaltatásában volt érdekelt. A Műcsarnokban kiállított közös művük a pontosan megfogalmazott előzetes terv szerint „127 különböző színű és hangolású sípból áll, amelyek egy 480 cm oldalhosszúságú szabályos hatszögben egyenletesen elosztva, egymástól 80 cm-es távolságban helyezkednek el”. A terembe lépő látogatót először nehezen meghatározható összetételű, felerősödő, majd elhalkuló zsongás fogadta, s csak amikor a felfüggesztett színes csövek közé lépett, tudta lassan elkülöníteni az árnyalatokban eltérő hangmagasságokat. A sípok megszólaltatásához szükséges légbefúvást a sípokat egymással is összekapcsoló csőrendszeren keresztül egy automata vezérelte (Haraszty István munkája). A hatszög csúcsait körbejárva az egyes alapszínek keverékfokozatait mentén kaptuk meg a teljes spektrumot (világossárgától zöldön keresztül a kékig, innen a lilán át a bíborig stb.), míg az átlók mentén a komplementerek között a fehér középponton át a telítettségi fokozatokat (narancstól a kékig stb.). A kiszámítottság ellenére is mind szín-, mind hanghatásban erőteljes érzéki-érzelmi hatásban volt részünk. S ez nem is véletlen, ha figyelembe vesszük, hogy Keserű a színvizsgálataival párhuzamosan festette meg egyik legprovokatívabban felkavaró erejű képét: korábbi színpompás absztrakt kompozícióival szemben egy már-már durvának ható *tájképet*, a Gellért-hegyről és a Dunaparttól, harsány esti megvilágításban.



1. Keserű Ilona—Vidovszky László: *Hang—szín—tér*, Műcsarnok, 1982

Bak—Csiky—Fajó—Gulyás—Haraszty—Hencze: *Fehér ⇌ Fekete*. Műcsarnok

Talán a túlságosan hosszúranyúlt előkészítési szakasz volt az oka annak, hogy ez a kiállítás nem a várt eredményeket hozta. Igaz ugyan, hogy ismét közös platformra terelte a 60-as évek végén induló generáció hat tagját, ami nem kis teljesítmény, de meghirdetett tematikában nem tudott igazán mélyrehatolni (a düsseldorfi Kunsthalle időközben megnyílt, valóban alaposan átgondolt „fekete” kiállítása is megelőzte ebben). A résztvevők részben eltértek a merev fekete-fehér polaritástól, részben önmagukat ismételték ebben a keretben. Fajó János kevés rózsaszínnel próbálta oldani geometrikus struktúráit, Csiky Tibor kis- és nagyméretű minimal fémplasztikái „művesek” voltak ugyan, de nem fekete-fehérek, Gulyás Gyula a címadó ellentétpárt egy két-pólusú krómacél—plexi objektummal, a „Szobrászat etalon-



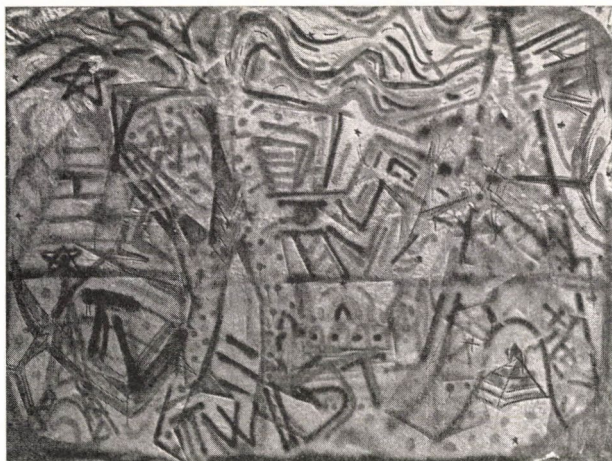
2. A „Fehér ± fekete kiállítás” (Bak Imre) képei a Műcsarnokban, 1982

jával” próbálta megjeleníteni. Hencze Tamás ugyancsak a tőle megszokott, fémes plaszticitás illúzióját keltő, fekete-szürke-fehér átmenetes festett struktúrákat nyújtotta, ám egy óriási méretű vásznán hallatlan vizuális erővel (sőt némi absztrakt humorral is): mint hatalmas, szorosan egymás mellé állított függőleges csövek sorjázának a fehér alapon a formák, de közülük az egyik váratlanul dőlni látszik, míg a másik meglepően ívbe kunkorodik. A fekete-fehér ürrűgyn vált egyértelművé az is, hogy Haraszty István, egyetlen nemzetközi rangú kinetikus művészi zsenialitás határát súroló technikai leleménnyel megkonstruált mozgó berendezései nem kizárólag örömszerzésre, humorkeltésre vagy gyermekszórakoztatásra alkalmasak. „Rózsaszín fonálkereszt”-je, „Diabetikus mézesmadzagnyalogató”-ja vagy a rongylabdadobálást elektronikával szembesítő „Illúzió és valóság”-ja mellett főleg a „Szinkronhiba” bizonyítja ezt. Két fő nézetből szemlélhető, nagyjából fekete doboz formátumú alkotmány, különböző nyílásokkal és záró lapokkal, mely utóbbiak ritmikusan mozognak a nyílások előtt, azonban egyszerre átlátni az összes nyílásokon sohasem lehet. A kiállítás legnagyobb meglepetését azonban Bak Imre okozta, aki önálló termet kapott, hogy a falakon körbefutó, mintegy 30 méter hosszú „frizt” alakítson ki. Ez a sáv a legkevésbé sem egységes — nyugtalanító, feszült tértagoló ritmusát éppen az okozza, hogy egészen különböző formátumú, méretű és alakú képeket látunk egymás mellett, szoros összefüggésben, vagy több részből álló formát, de alaptól megfosztva, csupasz kivágásként a falra ültetve. Lényegbevágó feszültség támad a sorozatszerűség és az egyedi képekre töredezettség ellentmondásából is. Maguk a motívumok Bak korábbi periódusának maradványai: írásjelekre és épületmodellekre egyaránt emlékeztető, geometrikus formák, melyek függőleges—vízszintes rendjét csak az axonometriát jelző ferdek gazdagítják. E három irányu-

lás különböző hálózatos és raszteres síkkitöltések lehetőségét kínálja, s mindez együtt — e sorok írásakor már tudhatjuk — építészeti ihletésű, felszabadultan dekoratív, szingazdag festői periódust előlegez.

Barcsay Jenő új képei. Műcsarnok

Merőben más megfontolásból ugyan, mégis meglepően az előbbi ismertett kiállításra rimelve mutatta be az idős mester a maga fekete-fehér-szürke képeit a Műcsarnokban. „A fekete színként való használata, az alapvető grafikai kifejezési eszközök festői jelentéshordozóvá avatása ugyancsak régebbi problémája Barcsaynak” — írja róla Németh Lajos a katalógus előszavában. „Mégis eddig a fekete inkább a kontúrokhöz kötődött, a szerkezeti vázat építette — most dominánssá vált, de épp a fel-felcsillanó formaelemek miatt az új művekben kontraszt értéket hordoz, a kép alapvető közege, amely lehetővé teszi az arányproblémák tiszta elemzését, homogén egységbe foglalja a sorozatot.” Néhol csakugyan erőteljes kontraszt támad a fekete festékmezők közt rendkívül ökonomikusan elhelyezett, sárga vagy más színű négyzetektől vagy csíkoktól, még lenyűgözőbb azonban a pusztán fekete-szürke-fehér kompozíciók komor sora. Ilyen mérvű formai puritanizmus vállalásáig Barcsay (egy-két képtől eltekintve) még sohasem merészkedett. Ugyanakkor a jobbára vízszintes sávokból álló alakzatok, apró, kiszámított disszonanciák és oldalirányú nyitottságuk révén meglehetősen nagy feszültséget sűrítene. Kiváltképpen megnyugtatóan hatott ez az „etikus”-nak is joggal nevezhető formaszigor a szomszéd terem sorban kiállító Nicolas Schöffer hol parádésan pompázó, hol túl rideg technokrata, hol kissé felszínes kinetizmusa mellett.



3. Méhes Lóránt—Vető János: „TV Twist”. 1982



4. Birkás Ákos: Köves domboldal, szekérúttal („katholikus kompozíció”), 1982, Rabinec Műterem

A kollázs a magyar művészetben. 1920—1956. Kassák Emlékmúzeum

Revelációt nem okozhatott ez a bemutató, hiszen az anyag zömét — korszakokra tagolva: az aktivista és bauhausos kollázsokat, Vajda Lajos munkáit majd az 50-es évek végi nagy fellendülést (Bálinttól Ország Liliig) — más alkalmakból már jól ismerhettük. Az összeállítás — a reoprókkal együtt mintegy 100 mű — egészében véve mégis impozáns: állandó kiállításként kellene együtt maradnia. Így állandóan figyelmeztetne arra, hogy érdemes lenne végre elkészítenünk a magyar kollázs-montázs Herta Wescher-mintájú kézikönyvét, felkutatva a még szép számban folyóiratok lapjain és másutt lappangó példányokat, megrajzolva a pontos történeti összefüggéseket s alapos ikonográfiai elemzés alá vetve legalább a jelentősebbeket. De hogy egy ilyen nagyobb munkának is hasonlóan kellene megvonnai a felső időhatárát, mint ahogy most Csaplár Ferenc (történész-szempontról egyébként jogosan) tette: 1965-nél? Hiszen épp ekkor kezdődik egy újabb folyamat a kollázs/montázs terén — Erdély Miklós egyik tanulmánycímével élve: a „montázsséhség”. Tandori Dezső, maga is kollázskészítő, vezette be így a kiállítást: „(. . .) A kollázs él. Elevebb, mint valaha. Kérdéses pedig csak annyira, mint bármely ecsetvonás.

De még ez a kiállítás sem mutatja, hol tart, merre tarthat a kollázs. Megannyian az itt még számon kívül maradtak tudnák ezt bizonyítani.

Miattuk is szölok, a folytatatók miatt. Azokért, akiket szintén folytatni kell és lehet. (. . .)”

POOL-MAIL/Művészbélyegek. Galántai György gyűjteménye. Fészek Klub

A Fészek új kiállítótermében rendszeresen nyílnak olyan bemutatók, melyek koncepcióját — a hazai gyakorlatban még mindig ritkaságszámba menően — mindig más és más művész, kritikus vagy művészettörténész dolgozza ki. E kiállítások között is feltűnt Galántai összeállítása, melyben legalább 30 ország művészeinek több mint félezer bélyegterve kapott helyet. Noha világszerte a hivatalos postabélyegeket is általában grafikusművészek tervezik, itt másról van szó: kizárólag a mail art területéhez tartozó munkákat láthatott a közönség, méghozzá olyan terveket, melyek a Galántai alapította ARTPOOL, felkérésére, előzetesen kiküldött, egységes keretben készültek. A mail art irányzata ugyan főleg a 70-es évek elején virágzott, s elsősorban a koncept- és projektművészek „esztétikai üzeneteit” továbbította postai küldemények, pecsétek és privátbélyegek formájában, — s így már több mint tíz éve alakította ki sajátos nemzetközi szubkultúráját — még retrospektív vállalkozásként is érdemes volt megrendezni ezt a tárlatot; lenyűgöző volt együtt látni az egységesített bélyegtervekkel sűrűn kitapétázott falakat.

A bélyeg mindazonáltal nem kiállításra szánt termék, hanem „élő”, funkcionáló műalkotás. Fél nap sem lett volna elég ahhoz, hogy valaki a Fészekben minden munkát tüzetesen végigtanulmányozzon. A bélyegalbum viszont az anyag bemutatására, magányos otthoni lapozgatásra alkalmas forma. Galántai a tárlatot kiegészítendő, az összes bélyegeket impozáns album — több bevezető tanulmánnyal ellátott, több színnyomású katalógus — formájában is a közönség rendelkezésére bocsátotta.

Méhes Lóránt és Vető János kiállítása. A Vajda Lajos Stúdió kiállítóterme. Szentendre

Vető János immár 6—8 éve mértékadó egyéniségnek számít a fiatal művészgeneráció előtt, hála rendkívüli munkabírásnak és szellemi mozgékonyságának, fotóban, filmben, videóban, (rock)zenében és legújabbban a festészetben egyaránt jártasságának. Szeret másokkal együtt dolgozni, így alakult ki önálló fotós-karaktere kezdetben Szentjóbgy Tamás, Baksa-Sós János, majd Hajas Tibor mellett, az utóbbi két évben pedig főleg Szirtes Jánossal csinál közös bemutatókat és filmeket, valamint Méhes Lóránttal képzőművészeti kiállításokat. Szentendrei közös bemutatkozásuk mindeddig a legátgondoltabbnak, egyszersmind a legfrissebb hangütésűnek bizonyult, ahol talán csak a legjáratasabbak tudták volna kimutatni, melyik ötlet származott Méhestől és melyik Vetőtől. A két művész vállalása, hogy serény, céltudatos munkával, „örömet szerezzenek, optimista atmoszférát” teremtsenek a közönségnek (természetesen nem minden ironikus felhang nélkül). Koncepciójuknak megfelelően üde, színpompás kertet (melegágyakat?) varázsoltak a Vajda Lajos Stúdió tágas pincéjébe — porfészekből, spray-jel lefújt deszkaplasztikákból, képekből és fotókból, főlíákból és gazdagon alkalmazott öntapadós ragasztószalagokból. A kert-gondolatok különösen találonak bizonyul, ha Vető nevét az egyik mű címével összevetjük: „Vetítettett vetemény”. Egy másik „kert”, a szinte oltárszerűvé magasított „Tisztelet a mestereknek” a fentemlített idősebb művészek attribútumait sorakoztatja fel: Szentjóbgy kénjét és rézgálicát, Baksa kubisztikusan formált gitárját, Hajas magnézium-égésnyomait. Láthattunk azonban „Jelenkertet” is, vidám gyáreépülettel, csákánnyal-kalapáccsal, szerencsét hozó lóherével, „Lakótelepet”, színes kubusházakkal és drót tévéantennák-

kal. A veteményes ágyások formarendszerébe beépült az örökforgó (élet-)kerék gondolata is: „Jövőkerék/Kert” vagy „Keréketörés”, mely utóbbi, baljós címét meghazudtolóan, egy csupakéz-csupaláb, pókra emlékeztető, vidám art-decós színezésű, kubista faplasztika. (A szerzők később egy lakótelep szabad terére állították, „ajándékképpen” — ahonnan néhány óra leforgása alatt eltűnt.)

A kiállítást azért is tarthatjuk figyelemre méltónak, mert amikor bizvást megállná a helyét bármelyik előkelő „transzavantgarde” vagy „heftig” galériában, ugyanakkor művei szervesen következnek Méhes és Vető korábbi munkásságából, s a nyugati divatos „új festőkhöz” képest elmélyült társadalmi-kulturális allúziórendszert hordoznak.

*Vető János és Méhes Lóránt, illetve Birkás Ákos kiállításai.
Rabinec-műterem*

Az alkotópáros a szentendrei environmenthez hasonló hangulatú műveket állított ki itt is, azonban inkább „műalkotás” jellegű munkákat: színes filc- és ceruzarajzokat, spray-jel és ecsettel készült, nagyméretű, tarka, felírtos festményeket. Tárlatukról azért is érdemes külön megemlékezni, mert a Rabinec-alkotóközösség művészeinek szemmel látható szándéka, hogy időről időre a közönség előtt is megnyissa ajtaját, mégpedig éppen egy olyan időszakban, amikor az egész világ művészetében (s a magyarban is) újabb festészeti tendenciák, „posztmodern” irányzatok, totális eklektika irányába ható változások bontakoznak ki. E fordulat jegyében értékelendő Birkás Ákos bemutatkozása is, aki feltehetően szellemi provokációnak szánt, vastagon kent, merész színezésű, szimmetrikus absztrakt festményeit (korábban hiperrealista volt, majd évekig fotó- és szöveges munkákkal foglalkozott!) helyzetelemző előadással egészítette ki. (Douglas Davis „Modern—Posztmodern” dialógusából kiindulva.)

A műterem tervei között szerepel Károlyi Zsigmond, majd Erdély Miklós munkáinak bemutatása is.

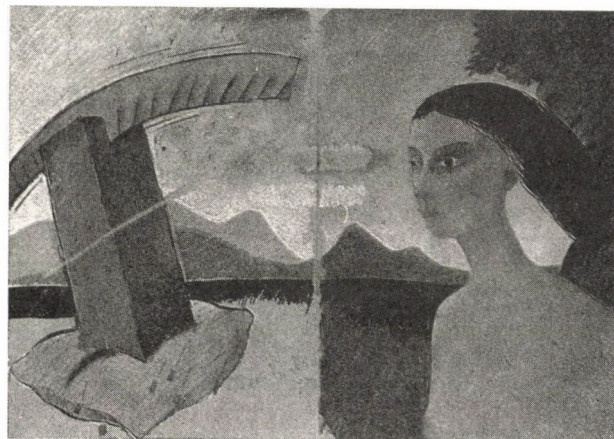
Fákó Árpád színezett fotói. Fiatal Művészek Klubja

Az örömdetesen elszaporodott nivós műterem-, klub- és kultúrházi kiállítások között is feltűnt Fákó bemutatkozása, mert meglepő felkészültséggel tanúskodik a legfiatalabb nemzedék művészeti elképzeléseiről. Fákó még be sem fejezte a képzőművészeti gimnáziumot, amikor már együtt szerepelt színezett fotóival a „Dokumentum” fényképészcsoport egyik tárlatán, majd nemsokára volt iskolatársával, Szilágyi Lenkével együtt rendezett a Bercsényi Kollégiumban közös kiállítást. Bár ekkor még itt-ott bántóan erős hangot kapott munkásságában a nyilván „felszabadultságnak” vélt, valójában kissé éretlen, nyers erotika, azonban a kiállítás egészét meghatározó, hihetetlenül szellemesen rögtönzött installáció már önmagában leendő „profit” sejtetett. Legújabb munkáiban még mindig a „Vető-nemzedék” által kitaposott úton halad, ám fotói már sajátosan egyéni színvilágot dolgozott ki. A lírai könnyedség és a provokatív színfeszítések különös keverékéről van itt szó; finom retuspisztoly alkalmazásra gyanakszunk, pedig a színezés grafitporral történt. A tévé képernyőjéről átmentett, néhol temperával alig észrevehetően kiegészített képsor mellett a torz perspektívájú önfotók és a selyemharisnya-maszkkal elbájolt, furcsán exhibicionista önarcképek érdemlik meg, hogy kiemeljük őket, továbbá a vágóhídon felvett képsor, mely egy elvarázsolt világ röpködő, lebegő lényeként tüntette fel a hatalmas, felfüggesztett hústömöket.

A tárlaton egyik legjelentősebb new wave együttesünk, a fanyar intellektuális neodada profilú Bizottság csoport tartott „zenés teadélutánt”.



5. Fákó Árpád: Sziklák, kövek, homokok és füvek, 1982, Fiatal Művészek Klubja



6. Wahorn András: Lány az érzések hálójában, 1982. „Stúdió '82”, Múcsarnok

Stúdió '82. Múcsarnok

A Fiatal Művészek Stúdiójának éves tárlata nagy terjedelme mellett sem érdemel túl hosszú méltatást. Egy futó séta a termeken keresztül még a frissesség érzetét keltheti a nézőben, de egy második—harmadik látogatás, alaposabb szemlélődés után eloszlik minden varázs (e sorok írójával is így történt). A kiállítás rendezője, Bakos Katalin helyes installációs elvet tartott szem előtt: a légtérben terjeszkedésre ösztönözte a művészek egyik felét, míg a másikat mini-munkák felsorakoztatására. Ám a nagy méretekhez csak elenyészően kevés mű bizonyult méltónak, míg a miniatűrök nagy több-

sége erőltetett bizsuvá, vitrintárggyá degradálódott. Csak néhány, valóban jelentős művet kell kiemelniünk: mindenekelőtt Samu Géza tollakkal borított, 5 méteres, karcsú és lenyűgöző oszlopát (félek leírni, hogy „totem-oszlopát”, hiszen talán ez Samu első olyan műve, mely-lyel végre joggal hárihatja el magától a mások által ráaggatott „népies-archaikus” ideológiasallangokat), is-mét csak Méhes és Vető nagyméretű „TV Twist” fest-ményét, Wahorn András szavakra lefordíthatatlan szel-lemiségű, konkrét-szürrealista „Lány az érzések hálójá-ban”-ját, ef Zámbo István sétatálcasős „Barlangraj-zát”, El Kazovszkij kutyasziluettes-autobiografikus kol-lázsát, Vasvári László elegánsan „feldobott” Stúdió-plakátterveit . . .

A drága katalógus a barna színnyomás miatt élvez-hetetlen, a rossz képszámozási szisztéma miatt használ-hatatlan.

Tisztelet a szülőföldnek. Külföldön élő magyar származású művészek II. kiállítása. Műcsarnok.

Ez a monumentálisra tervezett, nagy anyagi, admi-nisztratív és szellemi energiabevetéssel előkészített tárlat nyilván még hosszú ideig a méltatások középpontjában fog állni, már csak azért is, mert a Passuth Krisztina-féle kezdeményezésnek 12 évig késett a folytatása. Néhány nappal a megnyitó után (ill. a lapzárta előtt) nem is vállalkozhatunk részletekbe menő analízisre — csupán

néhány továbbgondolható impresszió rögzítésére. Elő-ször is: a lenyűgöző szervező bizottsági névsor, meg a Magyarok Világszövetsége és a Művelődési Minisztérium fáradozása ellenére is, az a benyomásunk, hogy a szer-vezésben a protokolláris szempontok kerültek túlsúlyba. Van fogalmunk arról, mennyire nehéz lehetett rendet teremteni ennyi országból származó fölöttébb heterogén anyagban, mégis úgy gondoljuk, hogy fokozottabb mű-vészettörténeti előmunkával, körlevél helyett a „lap-pangó” külföldi magyarok egyéni megkeresésével reáli-sabb helyzetképet, markánsabban kirajzolódó tenden-ciákat lehetett volna felmutatni. Meglepően jó színvo-nalúnak és áttekinthetően rendezettnek tűnik az épí-tészeti anyag (a művészeti ág viszonylagos ismeretében feltűnően hézagossnak és változó színvonalúnak a fotó-soké), elszomorítóan magas a harmadvonalhoz tartozó, sőt a giccs határát súroló grafikusok és vasárnapi festők aránya, s a legnagyobb hangsúlyt kapó termeken vala-miféle 60-as évek eleji École de Paris-absztrakció leve-gője uralkodik. A jobb oldali terem sor legutolsó két helyiségében, valamint a kamarateremben érezhattuk (főleg a párizsi Magyar Műhelyhez szorosabban vagy lazábban igazodó illetve az USA-ba, Észak-Európába szakadt, újabb médiumokat is alkalmazó fiatalabb mű-vészek), hogy újabb fejlemények is tettenérhetők a dia-szpóra-művészetben 1970 óta.

Beke László

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1983. IV. 5. — Terjedelem: 11 (A/5) ív
83.11940 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

МРАВИК, ЛАСЛО:	Две картины Пиетро Вехия, найденные в последнее время	241
ЕМБЕР, ИЛДИКО:	Об европейских выставках натюрмортов и новая картина Питера Ренштраэ- тена	247
МОЙЗЕР, МИКЛОШ:	Венгерские натюрморты из 17-ого и из 18-ого веков.....	253
ПЛЕСНИВИ, ЕДИТ:	Творческая работа художественной группы „КЕВЕ” с 1907 до 1914 годах	269
ФОЛТИН, БРУНО:	Творческий путь живописца Тихи Дюла	292

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

БАДАЛ, ЕДЕ:	Римские каникулы младшего Естерхази Миклоша или экскурсоведение в 1677-ом году	303
ВАЛФО, АРИСТИД:	Еще раз о Пражском апартамене Естерхази Миклоша в 1753-ом году	307
б. БУЗАШИ, ЕНИКЕ:	О портретах Естерхази Миклоша	308
ЛЕВЕИ, ПАЛ:	Фертедский дом музыки	310
ШИША, ЕЖЕФ:	Пештский дворец Чеконица	312

ОБЗОР

<i>Бегх, Янош</i> : Justus Bier: Tilmann Riemenschneider, His Life and Work, The University Press of Kentucky 1982	316
<i>Тотх, Жужанна</i> : Об опубликованиях вышедших в свет в последние три года в Австрии, Чехословакии, Югославии о скульптуре и живописи стиля барокко	317
<i>Галавич, Геза</i> : Злинская, Штернегг Мария: История Сентготхарского цистерцианского аббатства и его художест- венные памятники (1183—1878) Сомбатхей 1981	321
<i>Руужа, Дердь</i> : Русская художественная культура конца XIX—начала XX века (1908—1917), Москва 1980	322
<i>Беке, Ласло</i> : Десять современных венгерских художественных выставок из второй половины 1982-ого года.....	323

Ára: 45 Ft

Előfizetés egy évre: 180 Ft

INDEX: 25.603
ISSN 0027-5247

TABLE DES MATIÈRES

ETUDES

MRAVIK, LÁSZLÓ:	Deux peintures récemment découvertes de Pietro Vecchia	241
EMBER, ILDIKÓ:	Expositions de nature morte présentées en Europe et une peinture de Pieter Roestraeten	247
MOJZER, MIKLÓS:	Natures mortes en Hongrie des 17 ^e —18 ^e siècles	253
PLESZNIVY, EDIT:	L'activité de la société d'artistes KÉVE entre 1907—1914	260
FOITIN, BRUNÓ:	La carrière du peintre Gyula Tichy (1879—1920)	292

DOCUMENTATION

BADÁL, EDE:	Les vacances du jeune Miklós Esterházy à Rome ou bien la conduite des étrangers en 1677	303
VALKÓ, ARISZTID:	Encore une fois sur l'appartement de Miklós Esterházy le „Splendide” à Prague en 1753	307
D. BUZÁSI, ENIKŐ:	Portraits de Miklós Esterházy le „Splendide”	308
LÓVEI, PÁL:	La maison de la musique à Fertőd	310
SISA, JÓZSEF:	Le palais Csekonics à Pest	312

REVUE DES LIVRES

Végh, János:	Justus Bier: Tilmann Riemenschneider, His Life and Work, The University Press of Kentucky 1982	316
Tóth, Zsuzsanna:	Bulletins de sculpture et de peinture baroques publiés en Autriche, Tchécoslovaquie et Yougoslavie pendant les trois dernières années	317
Galavics, Géza:	Mme Mária Zlinszky née Sternegg: L'histoire de l'abbaye cistercienne de Szentgotthárd et les souvenirs de son art (1183—1878) Szombathely 1981	321
Ruzsa, György:	Russzkaja hudozsasztvennaja kultura konca XIX-naesala XX veka (1908—1917), Moszkva 1980	322
Beke, László:	Dix expositions de l'art contemporain hongrois représentées dans la deuxième moitié de 1982...	323

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlap Irodánál (PKHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).

Példányonként beszerezhető: az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 180 Ft

1 szám ára: 45 Ft

Index szám: 25.603

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat.

H-1389 Budapest, Pf. 149.